



AKAL / BÁSICA DE BOLSILLO

Th. W. ADORNO

**CRÍTICA DE LA CULTURA
Y SOCIEDAD I**

**PRISMAS
SIN IMAGEN DIRECTRIZ**

OBRA COMPLETA, 10/1

Akal / Básica de Bolsillo / 71

Th. W. Adorno

CRÍTICA DE LA CULTURA Y SOCIEDAD I

Obra completa, 10/1

Prismas

Sin imagen directriz

Edición de Rolf Tiedemann

con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz

Traducción: Jorge Navarro Pérez



akal

ARGENTINA

ESPAÑA

MÉXICO

Maqueta de portada

Sergio Ramírez

Diseño interior y cubierta

RAG

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Nota editorial:

Para la correcta visualización de este ebook se recomienda no cambiar la tipografía original.

Nota a la edición digital:

Es posible que, por la propia naturaleza de la red, algunos de los vínculos a páginas web contenidos en el libro ya no sean accesibles en el momento de su consulta. No obstante, se mantienen las referencias por fidelidad a la edición original.

Título original

Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden. 1 0/1 Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1977

© Ediciones Akal, S. A., 2008

para lengua española

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid - España

Tel.: 918 061 996

Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN: 978-84-460-4660-8

Prismas
Crítica de la cultura y sociedad

Crítica de la cultura y sociedad

A quien esté acostumbrado a pensar con las orejas tiene que enojarse el sonido de la expresión «crítica de la cultura» no sólo porque, al igual que la palabra «automóvil», es una mezcla de latín y griego, sino además porque le recuerda una contradicción flagrante. Al crítico de la cultura no le cuadra la cultura, que sólo le causa malestar. El crítico habla como si representara a una naturaleza intacta o a un estado histórico superior, pero tiene necesariamente la misma esencia que aquello por encima de lo cual se cree. La insuficiencia del sujeto (a la que Hegel reprende una y otra vez para hacer su apología de lo existente: el sujeto juzga en su contingencia y limitación el destino de lo existente) se vuelve insoportable donde el propio sujeto está mediado hasta en su composición más interna por el concepto, al que se contrapone como independiente y soberano. Pero la inadecuación de la crítica de la cultura conduce, en cuanto al contenido, no a la falta de respeto hacia lo criticado, sino en secreto a su reconocimiento ofuscado y arrogante. El crítico de la cultura apenas puede evitar suponer que él tiene la cultura que a ella le falta. Su vanidad presta auxilio a la de la cultura: hasta en el gesto acusador, el crítico se atiene a la idea de cultura dogmáticamente, aislándola, sin ponerla en cuestión. Desvía el ataque. Donde hay desesperación y sufrimiento desmesurado ha de mostrarse lo espiritual, el estado de consciencia de la humanidad, la ruina de la norma. La crítica, al insistir en esto, cae en la tentación de olvidar lo indecible, en vez de intentar (aunque sea impotentemente) apartarlo de los seres humanos.

La actitud del crítico de la cultura le permite ir en la teoría más allá del mal dominante gracias a la diferencia respecto de él, aunque muchas veces recae en él. Pero el crítico introduce la diferencia en el mecanismo de la cultura, al que quería dejar por debajo de sí y que precisa de la diferencia para crearse cultura. Que la cultura nunca se considere suficientemente distinguida forma parte de la pretensión de distinción de la cultura,

mediante la cual ella se dispensa de ponerse a prueba en las relaciones materiales de vida. La sobretensión de la pretensión cultural, que es inmanente al movimiento del espíritu, aumenta la distancia respecto de esas relaciones cuanto más dudosa es la dignidad de la sublimación frente al inminente cumplimiento material y frente a la inminente aniquilación de innumerables seres humanos. El crítico de la cultura hace de esta distinción su privilegio, pero echa a perder su legitimación cuando colabora con la cultura como el azote pagado y respetado de la cultura. Esto afecta al contenido de la crítica. El propio rigor implacable con que la crítica proclama la verdad sobre la consciencia no verdadera está fascinado por lo que está combatiendo, en cuyas manifestaciones tiene clavada la vista. Quien presume de su superioridad se siente al mismo tiempo como uno más del equipo. Si estudiáramos la profesión de crítico en la sociedad burguesa, que finalmente llegó a ser el crítico de la cultura, daríamos sin duda con un elemento usurpador en su origen, que todavía Balzac tenía ante sí. Los críticos profesionales fueron al principio «informadores»: daban orientaciones sobre el mercado de los productos espirituales. A veces llegaban a conocer la cosa, pero siempre eran agentes del comercio y estaban de acuerdo tal vez no con este o aquel producto, pero sí con la esfera en tanto que tal. Los críticos profesionales llevan la huella de esto aunque hayan abandonado el papel de agente. Que a continuación se les confiara el papel de experto y finalmente el de juez era inevitable desde el punto de vista económico, pero casual por cuanto respecta a la cosa. Su agilidad, que les proporcionó posiciones privilegiadas en la competencia (privilegiadas porque de su dictamen depende el destino de lo que juzgan), da a su juicio una apariencia de seriedad. Al infiltrarse hábilmente en los huecos y adquirir influencia gracias a la difusión de la prensa, los críticos obtuvieron esa autoridad que su profesión presuntamente presupone. Su arrogancia se debe a que en las formas de la sociedad de la competencia, en las que todo ser es simplemente ser-para-otro, también al crítico se le mide por su éxito en el mercado. El conocimiento del experto no era un producto primario, sino un producto secundario, y cuanto más falta el conocimiento, tanto más celosamente es sustituido por la información y el conformismo. Cuando en su palestra (el arte) los críticos ya no entienden lo que están

juzgando y se dejan degradar a propagandistas o censores, se consuma en ellos la vieja deshonestidad de su profesión. El privilegio de la información y la posición les permite dar su opinión como si fuera la objetividad. Pero sólo es la objetividad del espíritu dominante. Los críticos ayudan a tejer el velo.

El concepto de libertad de expresión y de libertad espiritual en la sociedad burguesa, en el que se basa la crítica de la cultura, tiene su propia dialéctica. Pues mientras el espíritu se sacudía la tutela teológico-feudal, como consecuencia de la socialización progresiva de todas las relaciones entre las personas cayó en manos de un control anónimo por medio de la situación existente que no le llegaba simplemente de fuera, sino que se introdujo en su constitución inmanente. La situación existente se impone tan implacablemente en el espíritu autónomo como antes los órdenes heterónomos se impusieron en el espíritu atado. El espíritu no sólo se resigna a ser comercializado, reproduciendo así las categorías predominantes en la sociedad, sino que además se hace semejante objetivamente a lo existente, aunque subjetivamente no se convierta en una mercancía. Las mallas del todo van anudándose cada vez más estrechamente según el modelo del trueque. El todo le deja a la consciencia individual cada vez menos espacio para escaparse, la preforma, cada vez más minuciosamente, le quita a priori la posibilidad de la diferencia, que se reduce a un matiz en la uniformidad de la oferta. Al mismo tiempo, la apariencia de libertad hace que la reflexión sobre la falta de libertad sea ahora mucho más difícil que antes, cuando la reflexión se oponía a la falta patente de libertad; de este modo, la apariencia de libertad refuerza la dependencia. Estos momentos, unidos a la selección social de los portadores del espíritu, tienen como resultado la regresión del espíritu. Su autorresponsabilidad se convierte en una ficción de acuerdo con la tendencia predominante de la sociedad. De su libertad, el espíritu desarrolla sólo el momento negativo, la herencia del estado sin plan y monadológico, la irresponsabilidad. Por lo demás, el espíritu se adhiere cada vez más, como mero ornamento, a la subestructura, de la que afirma que se separa. Ciertamente, las invectivas de Karl Kraus contra la libertad de prensa no hay que tomarlas al pie de la letra: proponer en serio la censura contra los

escritores sería como expulsar al diablo con Belcebú; pero la estupidez y la mentira que prosperan al abrigo de la libertad de prensa no son un accidente en el curso histórico del espíritu, sino el estigma de la esclavitud en que se desarrolla su liberación, de la emancipación falsa. En ningún otro lugar queda esto más claro que donde el espíritu tira de sus propias cadenas, en la crítica. Cuando los fascistas alemanes proscribieron esta palabra y la sustituyeron por el insulso concepto de «estudio del arte», los movía sólo el robusto interés del Estado autoritario, que temía hasta en la insolencia del periodista el pathos del marqués de Poza. Pero la autocomplaciente barbarie cultural que reclamaba la supresión de la crítica, la irrupción de la horda salvaje en el campo del espíritu, pagó sin saberlo con la misma moneda. En la furia bestial del nazi contra los criticastros vive no sólo la envidia a la cultura, a la que ataca porque lo excluye; no sólo el resentimiento contra quien tiene permiso para decir lo negativo que uno mismo tiene que reprimir. Lo decisivo es que el gesto contundente del crítico les presenta a los lectores la independencia que él no tiene y se arroga el liderazgo que es incompatible con su propio principio de libertad espiritual. Esto irrita a sus enemigos. El sadismo de éstos fue atraído de manera idiosincrásica por la debilidad disfrazada astutamente de fuerza de aquéllos a los que les habría gustado adelantarse en su comportamiento dictatorial a los déspotas posteriores, menos astutos. Pero los fascistas incurrieron en la misma ingenuidad que los críticos, en la fe en la cultura en tanto que tal, una fe que ahora se reducía a ostentaciones y gigantes espirituales aprobados. Los fascistas se veían como médicos de la cultura que extraían de ella el aguijón de la crítica. De este modo no sólo degradaron la cultura a lo oficial, sino que además ignoraron que la crítica y la cultura están entrelazadas para bien y para mal. La cultura es verdadera simplemente como implícita y crítica, y el espíritu que lo haya olvidado se venga de sí mismo con los críticos que cría. La crítica es un elemento imprescindible de la contradictoria cultura; en su falsedad es tan verdadera como la cultura es falsa. La crítica no es injusta cuando disuelve (eso sería lo mejor de ella), sino cuando obedece mediante la insumisión.

La complicidad de la crítica de la cultura con la cultura no se deriva de la mera mentalidad del crítico, sino que es impuesta por la relación del

crítico con aquello de lo que habla. Al hacer de la cultura su objeto, el crítico la objetualiza de nuevo. Pero el sentido de la cultura es la suspensión de la objetualización. En cuanto la cultura cuaja en los «bienes culturales» y en su repugnante racionalización filosófica (los llamados «valores culturales»), ha pecado contra su razón de ser. Al destilar esos valores, que no en vano recuerdan el lenguaje del intercambio de bienes, la cultura cumple las órdenes del mercado. En el mismo entusiasmo por las grandes civilizaciones de otros países resuena el entusiasmo por la pieza rara en la que vale la pena invertir dinero. La crítica de la cultura es conservadora hasta Valéry, y está dirigida en secreto por un concepto de cultura que aspira a la propiedad sólida, independiente de las oscilaciones de la coyuntura, en la era del capitalismo tardío. Este concepto se afirma como sustraído al capitalismo, para ofrecer seguridad universal en medio del dinamismo universal. El modelo del crítico de la cultura es el coleccionista tasador no menos que el crítico del arte. La crítica de la cultura recuerda en general al gesto del regateo: como cuando un experto pone en cuestión la autenticidad de un cuadro o lo incluye en las obras menores del maestro. Hay que desprestigiar para obtener más. El crítico de la cultura, en tanto que valorador, tiene que ver ineludiblemente con una esfera salpicada de valores culturales, aunque rechace la comercialización de la cultura. Su posición contemplativa frente a ella incluye necesariamente el revisar, inspeccionar, sopesar, elegir: esta pieza le viene bien, esa otra la rechaza. Precisamente su autonomía, la pretensión de tener un conocimiento profundo frente al objeto, la separación del concepto respecto de su cosa mediante la independencia del juicio, amenaza con ser una víctima de la figura cómica del objeto, pues la crítica de la cultura se apoya en una colección de ideas que están como expuestas y fetichiza categorías aisladas, como espíritu, vida e individuo.

Pero su fetiche supremo es el concepto de cultura en tanto que tal. Pues ninguna obra de arte auténtica y ninguna filosofía verdadera se han agotado jamás (por cuanto respecta a su sentido) en sí mismas, en su ser-en-sí. Siempre han estado en relación con el proceso real de vida de la sociedad, del que se apartaban. Precisamente la renuncia al nexo de culpa de la vida que se reproduce ciega y endurecida, la insistencia en la independencia y

autonomía, en la separación del reino vigente de los fines, implica (al menos como elemento inconsciente) la remisión a un estado en el que la libertad estaría realizada. La libertad será una promesa ambigua de la cultura mientras su existencia dependa de la realidad embrujada, en última instancia del control sobre el trabajo ajeno. El hecho de que la cultura europea degenerara en una mera ideología al servicio de lo que llega al consumo y hoy es prescrito a las poblaciones por los mánager y los psicotécnicos se debe al cambio de su función frente a la praxis material, a la renuncia a la intervención. Por supuesto, este cambio no fue un pecado original, sino que fue impuesto históricamente. Pues sólo quebrada, replegada en sí misma, capta la cultura burguesa la idea de la pureza respecto de las huellas deformantes de la maldad que se extiende por todos los ámbitos de la existencia. Sólo sustrayéndose a la praxis que se ha convertido en lo contrario de sí misma, a la producción permanente del «siempre lo mismo», sólo dejando de estar al servicio del cliente por orden de los que mandan, sólo sustrayéndose a los seres humanos se mantiene la cultura fiel a los seres humanos. Pero esta concentración en la sustancia absolutamente propia, que se plasmó de la manera más grandiosa en la poesía y la teoría de Paul Valéry, fomenta al mismo tiempo el vaciamiento de esa sustancia. En cuanto se retira de la realidad la punta del espíritu que se dirige contra ella, cambia el sentido del espíritu pese a estar siendo conservado rigurosamente. Al resignarse frente a la fatalidad del proceso vital y especialmente al cerrarse como uno más de los ámbitos especiales, el espíritu secunda a lo meramente existente y acaba convirtiéndose en algo que meramente existe. La emasculación de la cultura, que escandaliza a los filósofos desde los tiempos de Rousseau y la frase de Los bandidos sobre el «siglo que hace manchas de tinta», pasando por Nietzsche, hasta llegar a los predicadores del compromiso por sí mismo, está causada por el hecho de que la cultura se convierte en cultura y se opone enérgicamente a la creciente barbarie del predominio de la economía. Lo que en la cultura parece decadencia es su puro llegar a sí misma. La cultura sólo se puede idolatrar si ha sido neutralizada y cosificada. El fetichismo tiende hacia la mitología. Los críticos de la cultura suelen embriagarse con ídolos, desde la historia antigua hasta el dudoso calor (ya evaporado) de la época liberal,

que en su ocaso apelaba al origen. Como la crítica de la cultura se rebela contra la integración progresiva de toda consciencia en el aparato material de producción, sin llegar a conocerlo a fondo, se da la vuelta, atraída por la promesa de la inmediatez. A esto la obliga su propia fuerza de gravedad, no es simplemente exhortada por un orden que oculta con quejas contra la deshumanización y el progreso todo progreso en la deshumanización que él produce. El aislamiento del espíritu respecto de la producción material acrecienta la tasación del espíritu, pero lo convierte para la consciencia general en el culpable de lo que la praxis comete. Se echa la culpa a la Ilustración en tanto que tal, no en tanto que instrumento del dominio real: de ahí el irracionalismo de la crítica de la cultura. Una vez que ésta ha sacado al espíritu de su dialéctica con las condiciones materiales, lo entiende a una sola voz, en línea recta, como el principio de la fatalidad, y escamotea la resistencia del espíritu. El crítico de la cultura no puede saber que la cosificación de la vida no se debe a un exceso de Ilustración, sino a una carencia de la misma, ni que las mutilaciones que la racionalidad particular actual le causan a la humanidad son estigmas de la irracionalidad total. La eliminación de ésta, que coincidiría con la eliminación de la separación entre trabajo corporal y trabajo espiritual, le parece a la ofuscada crítica de la cultura un caos: quien glorifica el orden y la figura (sean como fueren) piensa que la separación petrificada es el prototipo de lo eterno. Que pueda acabar la mortal escisión de la sociedad equivale para él a una fatalidad mortal: prefiere que llegue el final de todas las cosas a que la humanidad acabe con la cosificación. El miedo a esto armoniza con el interés de los interesados en la perpetuación de las privaciones materiales. Cada vez que la crítica de la cultura se queja del materialismo, promueve la creencia de que el pecado es el deseo de bienes de consumo por parte de las personas y no la organización del todo que se los niega: la saciedad y no el hambre. Si la humanidad dominara la copiosidad de los bienes, se libraría de las cadenas de esa barbarie civilizada que los críticos de la cultura atribuyen al estadio avanzado del espíritu en vez de al estadio retrasado de las relaciones. Los valores eternos a los que alude la crítica de la cultura reflejan la desdicha perenne. El crítico de la cultura se nutre de la obstinación mítica de la cultura.

Como la existencia de la crítica de la cultura, sea cual fuere su contenido, depende del sistema económico, está enredada en el destino del mismo. Cuanto más perfectamente los órdenes sociales actuales (empezando por el de Europa del Este) atrapan al proceso vital (incluido el «ocio»), tanto más se imprime en todos los fenómenos del espíritu la marca del orden. O contribuyen directamente como entretenimiento o edificación a la perpetuación del orden y son disfrutados como sus exponentes, en virtud de su preformación social (siendo muy conocidos, estando sellados, tocados, los fenómenos del espíritu engatusan a la consciencia regresiva, se presentan como naturales y consienten la identificación con las fuerzas cuya supremacía no deja otra opción que el amor falso); o se convierten en una rareza gracias a su desviación, y entonces son fáciles de vender. En la era liberal la cultura entró en la esfera de la circulación, y la lenta agonía de esa era afecta al nervio vital de la cultura. Con la eliminación del comercio y de su escondrijo irracional mediante el aparato calculado de distribución de la industria, se consuma hasta extremos disparatados la comercialización de la cultura. Completamente domada, administrada o incluso cultivada, la cultura desaparece. Spengler acertó cuando denunció que el espíritu y el dinero van juntos. Pero debido a su simpatía con el dominio inmediato Spengler propugnó una organización de la existencia despojada de las mediaciones económicas y espirituales y mezcló solapadamente el espíritu con un tipo económico ya superado, en vez de comprender que el espíritu, aun siendo el producto de ese tipo, implica al mismo tiempo la posibilidad objetiva de superarlo.

Así como la cultura se apartó de la autoconservación inmediata y surgió en el trato, en la comunicación y el entendimiento, en el mercado; así como en el alto capitalismo se hermanó con el comercio; así como sus portadores eran «terceras personas» que sobrevivían como mediadores; al final la cultura que, de acuerdo con las reglas clásicas, se reproduce de una manera «socialmente necesaria» (es decir, económica) se reduce a aquello como comenzó, a la mera comunicación. Su alejamiento de lo humano culmina en la docilidad absoluta frente a la humanidad transformada por los proveedores en clientela. En nombre de los consumidores, los que mandan oprimen lo que en la cultura va más allá de la inmanencia total en la

sociedad existente, y sólo dejan lo que cumple en ella su meta unívoca. De ahí que la cultura de los consumidores pueda preciarse de no ser un lujo, sino la prolongación simple de la producción. También los eslóganes políticos, que quieren manipular a las masas, estigmatizan unánimemente como lujo, esnobismo o intelectual a todo lo cultural que desagrada a los comisarios. Sólo si el orden establecido es aceptado como medida de todas las cosas llega a ser verdad lo que se conforma con la reproducción del orden en la consciencia. La crítica de la cultura alude a esto y se indigna con la superficialidad y la pérdida de sustancia. Pero al detenerse en el entrelazamiento de la cultura con el comercio participa en la superficialidad. La crítica de la cultura sigue el esquema de los críticos reaccionarios de la sociedad, que usan el capital creativo contra el capital rapiñador. Pero toda cultura participa en el nexo de culpa de la sociedad y sólo sale adelante (como el comercio, según la Dialéctica de la Ilustración) gracias a la injusticia ya cometida en la esfera de producción. Por eso, la crítica de la cultura desplaza la culpa: la crítica de la cultura es ideología en la medida en que es meramente crítica de la ideología. Los regímenes totalitarios de ambos tipos, que quieren proteger a lo existente de la última insubordinación de la que creen capaz a la cultura hasta cuando es un simple lacayo, pueden demostrar que ella y su autorreflexión son serviles. Estos regímenes arremeten contra el espíritu, que ya es insoportable, y se presentan como purificadores y revolucionarios. La función ideológica de la crítica de la cultura ajusta su propia verdad, la resistencia contra la ideología. La lucha contra la mentira beneficia al horror desnudo. «Cuando oigo la palabra cultura, le quito el seguro a mi revólver», dijo el portavoz de la Cámara de Cultura de Alemania en tiempos de Hitler.

La crítica de la cultura sólo puede reprochar tan enérgicamente a la cultura su decadencia como vulneración de la autonomía pura del espíritu, como prostitución, porque la cultura surge en la separación radical entre trabajo espiritual y trabajo corporal y toma sus fuerzas de esta separación, que es su pecado original. Si la cultura niega la separación y simula una vinculación inmediata, retrocede por detrás de su concepto. Será el espíritu que en el delirio de su absolutidad se aleje por completo de lo meramente existente quien determine en verdad lo meramente existente en su

negatividad: mientras un poco del espíritu permanezca en el nexo de la reproducción de la vida, el espíritu se reducirá a ese nexo. La antivulgaridad ateniense era ambas cosas: la arrogancia de quien no se ensucia las manos frente a la persona de cuyo trabajo vive y la conservación de la imagen de una existencia que remite más allá de la coacción que hay tras todo trabajo. La antivulgaridad, al dar expresión a la mala conciencia y proyectarla a las víctimas como su bajeza, denuncia al mismo tiempo lo que les sucede: el sometimiento de las personas a la forma vigente de reproducción de su vida. Toda «cultura pura» molesta a los portavoces del poder. Platón y Aristóteles sabían muy bien por qué la ahogaban y por qué propugnaban en relación con el enjuiciamiento del arte un pragmatismo que contrasta curiosamente con el pathos de estos dos grandes metafísicos. Por supuesto, la crítica burguesa de la cultura de los últimos tiempos es demasiado prudente para seguirles abiertamente, aunque en secreto se tranquiliza con la separación entre alta cultura y cultura popular, arte y entretenimiento, conocimiento y cosmovisión no vinculante. Es más antivulgar que la clase superior ateniense, igual que el proletariado es más peligroso que los esclavos. El concepto moderno de cultura pura, autónoma, da testimonio del antagonismo ya irreconciliable como consecuencia de la incapacidad para llegar a un compromiso con lo que es-para-otro y de la hybris de la ideología, que se entroniza como lo que es-en-sí.

La crítica de la cultura comparte con su objeto su ofuscación. No es capaz de conocer su propia caducidad, que se deriva de la escisión. Ninguna sociedad que contradiga a su propio concepto, al concepto de humanidad, puede tener la consciencia plena de sí misma. Para sabotear a ésta no hace falta que intervenga la ideología subjetiva, aunque en tiempos de cambio histórico ésta suele reforzar la ofuscación objetiva. Pero el hecho de que las diversas formas de represión, según el estado de la técnica, fueran precisas para conservar la sociedad en conjunto y que la sociedad, tal como es, reproduzca su vida en la situación dada pese a toda la absurdidad crea objetivamente la apariencia de su legitimación. La cultura, entendida como el sùmmum de la autoconsciencia de una sociedad antagonista, no puede despojarse de esa apariencia, como tampoco esa crítica de la cultura que compara la cultura con su propio ideal. La apariencia se ha vuelto total en

una fase en la que la irracionalidad y la falsedad objetiva se esconden tras la racionalidad y la necesidad objetiva. Sin embargo, gracias a su fuerza real los antagonismos también se imponen en la consciencia. Precisamente porque la cultura afirma válido el principio de armonía en la sociedad antagonista para transfigurarla, no puede evitar la confrontación de la sociedad con su propio concepto de armonía, y se tropieza así con la desarmonía. La ideología que confirma la vida entra en contradicción con la vida mediante el impulso inmanente del ideal. El espíritu que ve que la realidad no es igual a él en todo, sino que está sometida a una dinámica inconsciente y funesta, es impulsado más allá de la apología contra su voluntad. Que la teoría se convierta en una fuerza real cuando captura a las personas se basa en la objetividad del espíritu mismo, que al cumplir su función ideológica tiene que extraviarse en la ideología. Cuando el espíritu expresa ofuscación, expresa al mismo tiempo (movido por la incompatibilidad de la ideología con la existencia) el intento de escaparse de ella. Decepcionado, contempla la mera existencia en su desnudez y la pone en manos de la crítica. O el espíritu condena la base material de acuerdo con la discutible medida de su principio puro o comprende gracias a su incompatibilidad con la base material que él mismo es discutible. Como consecuencia de la dinámica social, la cultura se convierte en crítica de la cultura, la cual aferra el concepto de cultura, pero destruye sus manifestaciones actuales como meras mercancías y medios de entontecimiento. Esta consciencia crítica es obediente frente a la cultura, pues al ocuparse de ésta nos distrae del horror, pero también la determina como complemento del horror.

De aquí se desprende la posición ambigua de la teoría social frente a la crítica de la cultura. El procedimiento de crítica de la cultura está sometido a la crítica permanente tanto por cuanto respecta a sus presupuestos generales, a su inmanencia en la sociedad existente, como por cuanto respecta a los juicios concretos que elabora. Pues la obediencia de la crítica de la cultura se delata en su contenido específico y sólo se puede captar de manera concluyente en éste. Pero al mismo tiempo la teoría dialéctica, si no quiere quedar a la merced del economicismo y de una mentalidad que cree que la transformación del mundo se agota en el incremento de la

producción, tiene la obligación de acoger la crítica de la cultura, que es verdadera en tanto que hace a la falsedad consciente de sí misma. Si la teoría dialéctica se muestra desinteresada por la cultura en tanto que mero epifenómeno, contribuye a que la desdicha cultural se propague y a que lo malo se reproduzca. El tradicionalismo cultural y el terror de los nuevos dictadores rusos tienen el mismo sentido. Que afirmen sin reparos la cultura en conjunto y al mismo tiempo prohíban las formas de consciencia no ajustadas no es menos ideológico que cuando la crítica se conforma con convocar a la cultura aislada ante su foro o incluso echa la culpa de los problemas a la presunta negatividad de la cultura. Si se acepta la cultura en conjunto, se le ha sustraído ya el fermento de su propia verdad, la negación. El gusto por la cultura concuerda con el clima de la pintura y la música de batallas. El umbral de la crítica dialéctica frente a la crítica de la cultura es que incrementa a ésta hasta suprimir el concepto de cultura.

Contra la crítica inmanente de la cultura se puede decir que escamotea lo decisivo, el papel de la ideología en los conflictos sociales. Quien supone algo así como una lógica autónoma de la cultura, aunque sólo sea metodológicamente, se convierte en cómplice de la escisión de la cultura, del $\pi\rho\omega\varsigma\iota\omicron\nu\ \psi\epsilon\tilde{\upsilon}\zeta\delta\omicron\zeta$ ideológico, pues el contenido de la cultura no está puramente en ella misma, sino en su relación con algo exterior, con el proceso material de vida. La cultura, como decía Marx de las relaciones jurídicas y de las formas de Estado, «no se comprende ni desde sí misma... ni desde el llamado desarrollo general del espíritu humano». Pasar esto por alto sería como hacer de la ideología la cosa misma y consolidarla. En efecto, el giro dialéctico de la crítica de la cultura no puede hipostasiar los criterios de la cultura. Frente a ella, se mantiene en movimiento porque comprende su posición en el todo. Sin esta libertad, si la consciencia no fuera más allá de la inmanencia de la cultura, la crítica inmanente no sería pensable: el automovimiento del objeto sólo puede seguirlo quien no pertenece a él. Pero la exigencia tradicional de la crítica de las ideologías sucumbe a una dinámica histórica. Fue concebida contra el idealismo, contra la forma filosófica en que la fetichización de la cultura se refleja. Pero hoy la determinación de la consciencia por el ser se ha convertido en un medio para escamotear toda consciencia no conforme con la existencia.

El momento de la objetividad de la verdad, sin el cual no nos podemos representar la dialéctica, es sustituido tácitamente por el positivismo y pragmatismo vulgar (en última instancia, por el subjetivismo burgués). En la época burguesa la teoría predominante era la ideología, y la praxis opositora estaba inmediatamente contra ella. Hoy apenas hay teoría, y la ideología suena desde el engranaje de la ineludible praxis. Ya no nos atrevemos a pensar una frase de la que no se haya demostrado explícitamente para quién es buena, que haya sido objeto de polémica. Pero no ideológico es el pensamiento que no se puede formular en operational terms, sino que intenta proporcionar a la cosa el lenguaje que el lenguaje dominante le suele negar. Desde que todo grupo político-económico avanzado da por sentado que lo que hay que hacer es transformar el mundo y le parece una frivolidad interpretarlo, resulta difícil defender las tesis contra Feuerbach. La dialéctica incluye la relación entre acción y contemplación. En una época en la que la ciencia social burguesa ha «saqueado» (en palabras de Scheler) el concepto marxista de ideología y lo ha diluido en el relativismo general, el peligro de ignorar la función de las ideologías ya es menor que el peligro de juzgar las formaciones espirituales administrativamente, sin saber nada de ellas, e integrarlas en las constelaciones de poder que el espíritu debería conocer a fondo. Al igual que otros elementos del materialismo dialéctico, la teoría de las ideologías ha dejado de ser un medio de conocimiento y se ha convertido en un medio para tutelar el conocimiento. En nombre de la dependencia de la superestructura respecto de la subestructura se vigila la aplicación de las ideologías, en vez de criticarlas. Su contenido objetivo no importa mientras sean útiles.

La función de las ideologías se está volviendo cada vez más abstracta. Los críticos de la cultura del pasado tenían razones para sospechar que en un mundo en el que el privilegio educativo y el encadenamiento de la consciencia impiden a las masas hacer la experiencia de las formaciones espirituales lo importante no son los contenidos ideológicos específicos, sino que algo llene el vacío de la consciencia expropiada y nos aparte del secreto patente. Para el impacto social, qué doctrinas ideológicas transmite una película a sus espectadores parece ser mucho menos importante que el

hecho de que quienes vuelven a casa se interesen por el nombre de los actores y por sus enredos matrimoniales. Conceptos vulgares como el de distracción son más adecuados que las explicaciones altisonantes sobre el hecho de que un escritor pertenece a la pequeña burguesía y otro escritor a la gran burguesía. La cultura se ha vuelto ideológica no sólo como el *súmmum* de las manifestaciones subjetivas del espíritu objetivo, sino también a gran escala como la esfera de la vida privada. Mediante la apariencia de importancia y autonomía, esta esfera oculta que ya sólo se arrastra como un apéndice del proceso social. La vida se transforma en la ideología de la cosificación, que es la máscara de lo muerto. Por eso, a menudo la crítica no tiene que buscar los intereses determinados de los que los fenómenos culturales forman parte, sino descifrar qué sale a la luz en ellos de la tendencia de la sociedad a través de la cual se realizan los intereses más poderosos. La crítica de la cultura se convierte en fisiognomía social. El todo, cuanto más está despojado de los elementos naturales, cuanto más está mediado y filtrado socialmente, cuanto más es «consciencia», tanto más se vuelve «cultura». El proceso material de producción en tanto que tal se manifiesta al final como lo que ya era en su origen en el trueque (además de un medio para conservar la vida): una falsa consciencia de los contratantes, una ideología. Y a la inversa la consciencia se convierte cada vez más en un mero momento de paso en la conexión del todo. Hoy, ideología significa: la sociedad como fenómeno. Está mediada por la totalidad, tras la que se halla el dominio de lo parcial, pero no podemos reducirla sin más a un interés parcial, por lo que en cierto sentido todas sus partes están igual de cerca del centro.

La teoría crítica no puede reconocer la disyuntiva de poner en cuestión a la cultura en conjunto desde fuera, bajo el concepto superior de ideología, o confrontarla con las normas que ella misma ha hecho cristalizar. Insistir en la decisión entre inmanente o trascendente es una recaída en la lógica tradicional, contra la que se dirigía el ataque de Hegel a Kant: todo método que establece límites y se mantiene dentro de los límites de su objeto va de este modo más allá de esos límites. La posición trascendente a la cultura es presupuesta en cierto sentido por la dialéctica como la consciencia que de antemano no se somete a la fetichización de la esfera del espíritu. Dialéctica

significa intransigencia frente a toda cosificación. El método trascendente, que va por el todo, parece más radical que el método inmanente, que primero estudia el todo en cuestión. Se sitúa al margen de la cultura y del nexo de ofuscación social, en un punto arquimédico desde el que la consciencia puede poner en movimiento a la totalidad, por mucho que ésta pese. El ataque al todo tiene su fuerza en que cuanto más apariencia de unidad y totalidad haya en el mundo, tanto más éxito tiene la cosificación, la separación. Pero despachar sumariamente la ideología, que en la esfera soviética se ha convertido (como proscripción del «objetivismo») en un pretexto del terror cínico, es un honor demasiado grande para esa totalidad. Le compra a la sociedad su cultura en bloque, sin saber qué hará a continuación con ella. La ideología, la apariencia necesaria socialmente, es hoy la sociedad real misma, pues su poder integral y su ineludibilidad, su existencia imponente, suplanta el sentido que esa existencia ha extirpado. La elección de un punto de vista inmune al hechizo de la ideología es tan ficticia como la construcción de utopías abstractas. De ahí que la crítica trascendente de la cultura (de manera semejante a la crítica burguesa de la cultura) se vea obligada a hacer algo e invoque ese ideal de lo natural que es un componente esencial de la ideología burguesa. El ataque trascendente a la cultura suele hablar el lenguaje del arrebató falso, el lenguaje de la naturalidad. Desprecia al espíritu, a las formaciones espirituales, que simplemente son una obra humana que ha de recubrir la vida natural, y gracias a esa presunta nulidad se pueden manipular a discreción y emplear para las metas del dominio. Esto explica la insuficiencia de la mayor parte de las contribuciones socialistas a la crítica de la cultura: prescinden de la experiencia de aquello de lo que se ocupan. Al intentar borrar el todo como con una esponja, desarrollan una afinidad con la barbarie, y sus simpatías se dirigen siempre a lo más primitivo, a lo menos diferenciado, aunque esté en contradicción con el estadio de la fuerza espiritual de producción. La negación contundente de la cultura se convierte en un pretexto para fomentar lo más rudo, incluso lo represivo, en especial el conflicto perenne entre la sociedad y el individuo, que empero están condenados por igual a decidirlo a favor de la sociedad según la medida de los administradores que se han apoderado de ella. Desde ahí sólo hay un paso hasta la

reintroducción oficial de la cultura. A esto se opone el procedimiento inmanente, ya que es dialéctico. El procedimiento inmanente toma en serio el principio de que lo falso no es la ideología en sí, sino su pretensión de concordar con la realidad. Crítica inmanente de las formaciones espirituales significa captar en el análisis de su figura y de su sentido la contradicción entre su idea objetiva y esa pretensión y dar nombre a lo que la consistencia y la inconsistencia de las formaciones dice sobre la constitución de la existencia. Esta crítica no se conforma con el conocimiento general de la servidumbre del espíritu objetivo, sino que intenta trasladar este conocimiento a la fuerza del examen de la cosa. El conocimiento de la negatividad de la cultura sólo es vinculante cuando se acredita en la prueba concluyente de la verdad o la falsedad de un conocimiento, de la coherencia o la cojera de un pensamiento, de la consistencia o la fragilidad de una figura, de la sustancialidad o nulidad de una expresión. Cuando se tropieza con lo insuficiente, la crítica inmanente no se lo atribuye precipitadamente al individuo y a su psicología, a la mera tapadera del fracaso, sino que intenta derivarlo de la irreconciliabilidad de los momentos del objeto. La crítica inmanente investiga la lógica de las aporías del objeto, la irresolubilidad ínsita en la propia tarea. En estas antinomias percibe las antinomias sociales. Para la crítica inmanente, la formación conseguida no es la que reconcilia las contradicciones objetivas fingiendo armonía, sino la que expresa negativamente la idea de armonía grabando las contradicciones en su estructura interior de una manera pura e implacable. El veredicto «mera ideología» pierde aquí su sentido. Pero al mismo tiempo la crítica inmanente muestra que todo espíritu está hechizado hasta hoy. El espíritu no domina por sí mismo la superación de las contradicciones que padece. Hasta la reflexión más radical sobre el propio fracaso tiene el límite de que sólo es reflexión, que no transforma la existencia de la que da testimonio el fracaso del espíritu. Por eso, la crítica inmanente no se calma con su propio concepto. Ni es tan vanidosa como para equiparar el sumergimiento en el espíritu con la huida de un cautiverio ni es tan ingenua como para creer que el sumergimiento en el objeto es recompensado con la verdad por la lógica de la cosa si el conocimiento subjetivo de la maldad del todo no se introduce desde fuera en la determinación del objeto. Cuanto menos pueda

aceptar hoy el método dialéctico la identidad hegeliana de sujeto y objeto, tanto más estará obligado a tomar en cuenta la duplicidad de los momentos: el conocimiento de la sociedad como totalidad y del entrelazamiento del espíritu en ella hay que ponerlo en relación con la pretensión del objeto de ser conocido en tanto que tal, de acuerdo con su contenido específico. De ahí que la dialéctica no permita que ninguna exigencia de limpieza lógica le quite el derecho a pasar de un género a otro, a iluminar la cosa cerrada en sí misma echando un vistazo a la sociedad, a presentarle a la sociedad la cuenta que la cosa no paga. Al final, la contraposición entre el conocimiento que penetra desde fuera y el conocimiento que penetra desde dentro se le vuelve sospechosa al método dialéctico como un síntoma de esa cosificación que él tiene el deber de denunciar: a la atribución abstracta allí, al pensamiento administrador, le corresponde aquí el fetichismo del objeto ciego en relación con su génesis, la prerrogativa del especialista. Mientras que el enfoque inmanente amenaza con recaer en el idealismo, en la ilusión del espíritu autosuficiente, que manda sobre sí mismo y sobre la realidad, el enfoque trascendente amenaza con olvidar el trabajo del concepto y con darse por satisfecho con la etiquetación reglamentaria, con la descalificación convencional (que suele ser «pequeñoburgués»), con el ucuse promulgado desde arriba. El pensamiento topológico, que sabe cuál es el lugar de cada fenómeno y que no sabe qué es ninguno de ellos, tiene una afinidad secreta con el sistema paranoico, al que le han quitado la experiencia del objeto. El mundo es dividido en blanco y negro con unas categorías vacías y es preparado para el dominio contra el que los conceptos fueron concebidos. Ninguna teoría (ni siquiera la verdadera) está segura contra la perversión en la demencia una vez que se ha despojado de la relación espontánea con el objeto. La dialéctica tiene que cuidarse de esto igual que del cautiverio en el objeto cultural. No puede vender su alma ni al culto al espíritu ni a la hostilidad al espíritu. El crítico dialéctico de la cultura tiene que participar en ella y no participar en ella. Sólo entonces hace justicia a la cosa y a sí mismo.

La crítica trascendente habitual de la ideología está anticuada. Transponiendo el concepto de causa desde el ámbito de la naturaleza física a la sociedad, el método se apropia de esa cosificación que es su tema

crítico y queda por detrás de su propio objeto. En todo caso, el método trascendente puede replicar que sólo utiliza conceptos cosificados en la medida en que la propia sociedad está cosificada; que mediante la rudeza y la dureza del concepto de causa pone ante la sociedad el espejo que le muestra su propia rudeza y dureza y la degradación del espíritu en ella. Pero la tenebrosa sociedad unitaria ya no tolera siquiera esos momentos relativamente autónomos a los que en otros tiempos se refería la teoría de la dependencia causal de superestructura y subestructura. En la prisión al aire libre en que el mundo se ha convertido, la cuestión ya no es qué depende de qué, pues todo es lo mismo. Todos los fenómenos se quedan helados como emblemas del dominio absoluto de lo que existe. Precisamente porque la consciencia falsa ya no tiene ideologías, sino sólo unos anuncios publicitarios del mundo que lo reduplican y la mentira provocadora que no quiere ser creída, sino que impone silencio, la cuestión de la dependencia causal de la cultura, que resuena inmediatamente como voz de aquello de lo que se supone que depende, resulta un poco primitiva. Lo mismo sucede, al fin y al cabo, con el método inmanente, que es arrastrado al abismo por su objeto. La cultura transparente desde el punto de vista materialista no se ha vuelto más sincera en sentido materialista, sino más baja. Con la particularidad ha perdido también la sal de la verdad, que en otro tiempo consistió en su contraste con otras particularidades. Si le exigimos a la cultura la responsabilidad que ella niega, confirmamos la arrogancia cultural. Una vez neutralizada y arruinada, hoy la cultura tradicional no es nada: mediante un proceso irrevocable, su herencia (que los rusos reclaman hipócritamente) se ha vuelto en gran medida prescindible, superflua, una baratija, como corroboran riendo los negociantes de la cultura de masas, que la tratan como esa baratija. Cuanto más total es la sociedad, más cosificado está el espíritu y más paradójico es su intento de escaparse de la cosificación por sus propios medios. Hasta la consciencia extrema de la fatalidad amenaza con degenerar en palabrería. La crítica de la cultura se encuentra frente al último peldaño de la dialéctica de cultura y barbarie: escribir un poema después de Auschwitz es barbarie, y esto corroe también al conocimiento que dice por qué hoy es imposible escribir poemas. Mientras permanezca encerrado en sí mismo, dedicado a la contemplación

autosuficiente, el espíritu crítico no estará a la altura de la cosificación absoluta, que presuponía el progreso del espíritu como uno de sus elementos y que hoy se dispone a absorberlo por completo.

La consciencia de la sociología del saber

La sociología del saber de Karl Mannheim está volviendo a ser influyente en Alemania. Esto se lo debe al gesto de escepticismo inofensivo. Al igual que sus compañeros en la filosofía existencialista, la sociología del saber pone todo en cuestión y no ataca nada. Los intelectuales que se sienten repelidos por el «dogma» real o presunto son atraídos por el clima de carencia de prejuicios y de presupuestos, que además les proporciona algo del pathos de la racionalidad perseverante de Max Weber como provisiones para la vacilante consciencia de su autonomía. En Mannheim, igual que en su antípoda Jaspers, salen a la luz algunos impulsos de la escuela weberiana que tiempo atrás fueron encerrados en el edificio polihistórico. El más importante de ellos es el impulso a rechazar la teoría de las ideologías en su figura auténtica. Todo esto puede justificar que volvamos a un libro de hace años, como *El ser humano y la sociedad en la era de la reconstrucción*, el cual se dirige a una capa de lectores más amplia que el libro sobre la ideología. No podemos reducirlo a una de sus formulaciones, pero nos ayuda mucho a comprender la influencia de su autor.

La mentalidad es «positivista»: Mannheim acepta los fenómenos sociales «en tanto que tales» y los clasifica de acuerdo con conceptos generales. De este modo se nivelan tendencialmente los antagonismos sociales: ya sólo aparecen como modificaciones sutiles de un aparato conceptual cuyos «principios» destilados se instalan despóticamente y libran combates imprecisos: «La raíz última de todos los conflictos en esta era de reconstrucción se puede exponer con una fórmula sencilla. Se trata de tensiones que surgen de la colisión del principio de *laissez faire* con el nuevo principio de regulación». Como si todo no dependiera de quién regula a quién. O Mannheim responsabiliza de los problemas de la época a «lo irracional» en vez de a grupos humanos determinados o a una organización determinada de la sociedad; el incremento de los

antagonismos recibe el elegante nombre de «desarrollo desproporcionado de las aptitudes humanas», como si se tratara de personalidades y no de una maquinaria anónima que elimina al individuo. La nivelación afecta por igual a justos e injustos; Mannheim abstrae de ellos el «ser humano promedio», y a éste, «que existe desde siempre», le atribuye «estrechez de miras». De la «autoobservación experimentadora», cuyo nombre procede de ciencias más exactas, Mannheim confiesa francamente: «Todas estas formas de la autoobservación tienen la tendencia a nivelar y renuncian a las diferencias individuales, pues se interesan por lo general del ser humano y por su mutabilidad». Pero no se interesan ni por sus relaciones particulares ni por su transformación real. El orden generalizador del mundo conceptual de Mannheim es amable, en su neutralidad, con el orden real: se sirve de los términos de la crítica social y les quita su aguijón.

Mannheim nivela ante todo el concepto de sociedad en tanto que tal, mediante una manera de hablar que evoca el término, muy comprometido, de «integración». Este término no aparece por casualidad. El recurso a la totalidad social no tiene en Mannheim la función de resaltar la intrincada dependencia de los seres humanos en el todo, sino de transfigurar el proceso social equilibrando las contradicciones en el todo, lo cual hace desaparecer teóricamente las contradicciones en las que consiste el proceso vital de «la» sociedad. «Así, a una opinión que se extiende por la sociedad no se le nota sin más que es el resultado de un proceso de selección que integra muchas manifestaciones vitales que se mueven en la misma dirección»: en este concepto de selección desaparece el hecho de que vivir bajo una amenaza catastrófica permanente y con unos sacrificios estrambóticos mantiene en marcha el mecanismo con quejidos. La autoconservación precaria e irracional de la sociedad es falsificada como obra de su justicia o «racionalidad» inmanente.

Si se habla de integración, las elites no estarán lejos. La «crisis cultural», que es como en Mannheim se subliman rápidamente el terror y el horror, es para él el «problema de la formación de elites». Mannheim elabora cuatro «procesos» en los que este problema cristaliza: el número creciente de las elites y la consiguiente debilitación de su impulso; la destrucción de la cohesión de los grupos elitistas; el cambio en el proceso

de selección de las elites; el cambio en su composición. Ante todo hay que poner en cuestión las categorías empleadas. El positivista que registra los hechos sine ira et studio está dispuesto a acoger con ellos las palabras rimbombantes que los enmascaran. Una de esas palabras es el concepto de elite. Su hipocresía consiste en que los privilegios de unos grupos determinados son presentados teleológicamente como el resultado de un proceso objetivo de selección, pero a las elites no las ha seleccionado nadie más que ellas mismas. Al usar el concepto de elite, Mannheim pasa por alto el poder social. Lo emplea de una manera puramente «descriptiva», formal. Esto le permite iluminar cuanto desee a los privilegiados. Pero al mismo tiempo el concepto de elite es tan versátil que la miseria actual se puede deducir desde arriba mediante trastornos «neutrales» del mecanismo de elite, sin pasar por la economía política. Mannheim entra así en conflicto abierto con los hechos. Cuando afirma que en la sociedad de «democracia de masas» a todo el mundo le resulta cada vez más fácil entrar en todas las esferas sociales y que de este modo se les quita a las elites «la exclusividad que necesitan para elaborar los impulsos espirituales y anímicos», está contradiciendo a la experiencia precientífica más modesta. La falta de homogeneidad de las elites es una ficción similar a la ficción habitual del caos del mundo de los valores y de la disgregación de todos los órdenes sólidos. Quien no encaja se queda fuera. Hasta las diferencias de la convicción en las que se expresan las diferencias de los intereses reales sirven para engañar sobre la unidad en lo decisivo. Nada es más útil aquí que la cháchara de la crisis cultural, a la que Mannheim se suma sin titubear. Esta cháchara transforma el sufrimiento real en la culpa del espíritu, denuncia a la cultura y suele beneficiar a la barbarie. La crítica de la cultura ha cambiado de función. El filisteo ya no es el hombre del progreso, la figura que Nietzsche identificó en David Friedrich Strauss, sino que ha aprendido la sagacidad y el pesimismo, en cuyo nombre niega la humanidad, que es incompatible con sus intereses actuales, y su venerable impulso de destrucción se vuelve contra los mismos bienes cuyo ocaso el filisteo lamenta sentimentalmente. Esto inquieta poco a los sociólogos de la crisis cultural. Su heroica ratio no tiene siquiera reparos en utilizar en sentido romántico-reaccionario contra la modernidad la manida tesis de que

al acabar la Restauración se extinguió la fuerza formadora de estilo del arte europeo.

Con la teoría de la elite Mannheim acoge también su color específico. Los conceptos convencionales van acompañados por el respeto ingenuo a lo que hay detrás de ellos. Mannheim menciona como principios de selección de las elites «la sangre, la propiedad y el rendimiento», sin que la pasión de destruir ideologías lo mueva a exigir su legitimación a estos principios; Mannheim habla en vida de Hitler de un «auténtico principio de sangre» que en el pasado garantizó «la pureza de las nobles minorías de cría y de sus tradiciones». Desde ahí sólo hay un paso a la nueva nobleza de la sangre y la tierra. Mannheim no lo da porque se lo impide su pesimismo cultural general. En su opinión, todavía no hay bastante sangre. Mannheim tiene miedo a una «democracia de masas» en la que la sangre y la propiedad dejen de ser principios de selección: el cambio demasiado rápido de las elites amenaza la continuidad. A Mannheim le preocupa especialmente que el esoterismo del «auténtico principio de sangre» ya no funcione: «a este respecto nos hemos vuelto demócratas, y de repente concedemos a los grupos abiertos de las grandes masas el privilegio de ascender sin rendir». Los nobles nunca han sido más nobles que los demás, y nunca han estado objetivamente en condiciones ni han estado dispuestos subjetivamente a renunciar al principio de privilegio.

La teoría de la elite, repleta de invariantes, une en el «principio de sangre y propiedad» niveles históricos diferentes de lo que los sociólogos llaman hoy «diferenciación social», como el feudal y el capitalista, y en cambio separa cosas que van juntas: la propiedad y el rendimiento. Max Weber explicó que el espíritu del capitalismo temprano identifica ambas cosas: que en el proceso racional de trabajo el rendimiento se mide por su éxito material. La equiparación de rendimiento y éxito material se ha plasmado psicológicamente en la predisposición a hacer del éxito un fetiche. Mannheim erige esto en «impulso a hacerse valer». En la ideología se separan la propiedad y el rendimiento desde el momento en que al «rendimiento», en tanto que ratio económica del individuo, ya no le corresponde la «propiedad» como su éxito posible. Entonces, los burgueses se convierten verdaderamente en nobles. De acuerdo con esto, los

«mecanismos de selección» de Mannheim son invenciones: sistemas de referencia elegidos arbitrariamente, distanciados del proceso vital de la sociedad real.

Estos mecanismos tienen que soportar unas consecuencias que se parecen funestamente a las amargadas ideas de Sombart y Ortega y Gasset. Mannheim habla de una «proletarización de la inteligencia». Constata correctamente que el mercado cultural está repleto: hay más personas cualificadas «culturalmente» (es decir, por su formación) que posiciones adecuadas para ellas. Esto hace caer al valor social de la cultura, pues es «una ley sociológica que el valor social del espíritu depende de la validez social de quienes lo producen». Al mismo tiempo, el «valor social» de la cultura disminuye inevitablemente porque el reclutamiento de los nuevos intelectuales se extiende cada vez más por las capas inferiores, en especial por los pequeños funcionarios.

El concepto de lo proletario ha sido formalizado aquí: aparece como mera estructura de la consciencia, igual que la alta burguesía descalifica como proletario a quien no conoce las reglas del juego. Mannheim no estudia la génesis, y la consecuencia es que la falsifica. Al constatar una asimilación «estructural» de la consciencia a la consciencia de las capas inferiores, Mannheim echa implícitamente la culpa a estas capas y a su presunta emancipación en la democracia de masas. Pero el entontecimiento no lo provocan los oprimidos, sino que la opresión atonta: a los oprimidos y (aunque Mannheim no le dé mucha importancia) esencialmente también a los opresores. La causa de que las profesiones intelectuales estén repletas es que el desempleo económico (y en el fondo también el desempleo tecnológico) está repleto. Esto no tiene nada que ver con la democratización de las elites de la que Mannheim habla; los reservistas intelectuales ejercen muy poca influencia sobre esa democratización. Por lo demás, la ley sociológica de la dependencia de la «validez» de una cultura respecto de la validez de sus portadores es un caso típico de generalización falsa. No hay más que recordar la música del siglo XVIII, cuya relevancia cultural en la Alemania de la época es indudable: los músicos eran poco apreciados (salvo los maestros, las primadonas y los castrados que trabajaban en las cortes), Bach sobrevivió como un funcionario eclesiástico subalterno y el joven

Haydn como un empleado, y los músicos no adquirieron validez social hasta que sus productos se despojaron de la utilidad inmediata y el compositor se contrapuso a la sociedad como un individuo autónomo: con Beethoven. La razón de este error de Mannheim se encuentra en el psicologismo de su método. La fachada individualista de la sociedad oculta para Mannheim que la esencia de la sociedad consiste en desarrollar formas que se sedimentan y que degradan a los individuos a meros agentes de la tendencia objetiva. Pese a su actitud desilusionada, la sociología del saber es un punto de vista prehegeliano. Su recurso a las personas que forman un grupo (en el caso de esa «ley»: los portadores de la cultura) presupone casi de manera transcendental una concordancia del ser social y el ser individual cuya inexistencia es uno de los objetos más importantes de la teoría crítica. Ésta sólo es la doctrina de las relaciones de los seres humanos en la medida en que también es la doctrina de la inhumanidad de sus relaciones.

Las deformaciones de la sociología del saber se deben a su método. Éste traduce los conceptos dialécticos en conceptos clasificatorios. Al entrar las contradicciones sociales en las diversas clases lógicas, desaparecen las clases sociales y la imagen del conjunto se vuelve armónica. Así, cuando en la tercera sección del libro Mannheim distingue tres niveles de la consciencia: encontrar, inventar y planificar, lo que intenta es simplemente interpretar el esquema dialéctico de las épocas como el esquema de los cambiantes modos de comportamiento del ser humano socializado, en los que desaparecen los contrastes determinantes: «Está claro que la transición desde el pensamiento inventivo que realiza racionalmente metas inmediatas al pensamiento planificador es fluida. Nadie podrá indicar con qué tipo de previsión y con qué ampliación del alcance de la regulación consciente empieza la transición desde el nivel del entendimiento inventivo al nivel del entendimiento planificador». A la idea de una transición sin fracturas desde la sociedad liberal a la sociedad «planificadora» le corresponde la idea de que esa transición se da entre modos diferentes de «pensamiento». Esto despierta la creencia de que el proceso histórico está guiado por un sujeto social unísono. La traducción de los conceptos dialécticos en conceptos clasificatorios hace abstracción de las condiciones del poder social real, que son lo único de lo que dependen esos niveles del pensamiento. «Lo nuevo

del estudio sociológico del pasado y el presente es ver la historia como un campo de experimentación para la intervención reguladora»: como si la posibilidad de esa intervención coincidiera con el nivel del conocimiento. Esta nivelación de las luchas sociales en modos de comportamiento definibles formalmente y espiritualizados de antemano permite manifestaciones edificantes sobre el futuro: «Hay otro camino abierto: que la planificación unitaria se produzca sobre la base del acuerdo y el compromiso, es decir, que la mentalidad que antes sólo era posible en los enclaves pacificados de la sociedad se extienda también a la cumbre de la misma». Con la idea de compromiso se arrastran las mismas contradicciones que la planificación debería superar: el concepto abstracto de planificación las oculta de antemano y es un compromiso entre la conservación del *laissez faire* y el conocimiento de su insuficiencia.

Los conceptos dialécticos no son «traducibles» en conceptos de sociología formal sin dañar a su verdad. Mannheim coquetea con el positivismo cuando dice que se apoya en hechos dados objetivamente, pero «inarticulados» (como él dice en su manera laxa de hablar), que mediante el mecanismo sociológico de pensamiento pueden ser «elaborados» y erigidos en conceptos generales. Mannheim se acomoda así a la lógica habitual de la ciencia. La clasificación de acuerdo con conceptos de orden sería un procedimiento suficiente del conocimiento sólo si los hechos dados de una manera presuntamente inmediata se pudieran separar abstractivamente de su base con la misma facilidad con que se ofrecen a una «primera aproximación» ingenua; pero no si la realidad social tiene una estructura previa a toda «aproximación» teórica y muy «articulada», de la que dependen el sujeto científico y los datos de su experiencia. Si los «hechos» de partida no existen como datos descriptivos anteriores al análisis, la sociología no tiene la libertad de clasificarlos a su gusto. La corrección necesaria de los «hechos» en el curso del conocimiento teórico de la sociedad no significa simplemente que hay que elegir unos esquemas subjetivos de orden diferentes de los de la experiencia ingenua, sino que los presuntos datos son más que un material a elaborar conceptualmente, que están marcados por el todo y de este modo están «estructurados» en sí. El idealismo no queda abandonado hasta que se renuncia a la libertad de la

formación abstractiva de conceptos. La tesis de la primacía del ser sobre la consciencia incluye la exigencia metódica no de formar y verificar los conceptos de acuerdo con el patrón de los rasgos útiles para el pensamiento, sino de expresar en su formación y movimiento las tendencias de movimiento de la realidad. La consciencia de la sociología del saber ha rechazado esta exigencia. Los cortes de abstracción son para ella arbitrarios mientras concuerden con una experiencia diferenciadora y correctora. Mannheim se prohíbe la consecuencia de que registrar «sin prejuicios» los hechos es una ficción; que el científico social no tiene que ordenar un material empírico caótico y sin cualificación, sino que el material de su experiencia es el orden social, un «sistema» en un sentido más duro que los sistemas que pueda haber inventado la filosofía; y que sobre la corrección y la incorrección de sus conceptos no deciden su generalidad y su aproximación a los hechos «puros», sino si captan suficientemente las leyes del movimiento real de la sociedad y vuelven transparentes en ellas los hechos recalcitrantes. En un sistema de coordenadas definido por conceptos como integración, elite y articulación, esas leyes determinantes aparecen (junto con todo lo que significan para la existencia de los seres humanos) como contingentes o accidentales, como meras «diferenciaciones» sociológicas; por eso, la sociología generalizadora y diferenciadora es como una burla a la realidad. No se arredra ante formulaciones como «dejando de lado la concentración y centralización de los capitales». Estos cortes de abstracción no son «neutrales». Qué deja o no de lado una teoría conforma su cualidad. Si bastara con dejar de lado, podríamos hacer un análisis de las «elites» estudiando grupos como los vegetarianos o los partidarios de Mazdaznán y corrigiendo este análisis mediante la refinación conceptual para que desapareciera su patente absurdidad. Pero ninguna corrección podría subsanar que la elección de las categorías fundamentales es falsa: que el mundo no está organizado según esas categorías. Esta falsedad tendría tantas consecuencias, pese a las correcciones, que la realidad se quedaría fuera de los conceptos: las elites seguirían siendo «grupos de la forma de Mazdaznán» con la cualidad adicional de «poder social». Cuando Mannheim dice «que ni en lo cultural ni en lo económico ha habido nunca un liberalismo absoluto, pues junto a las fuerzas sociales que actúan

libremente siempre hay regulación, en la educación por ejemplo», está buscando una corrección diferenciadora para la creencia de que el principio *laissez faire* (que ya hace tiempo sabemos que es ideología) dominó alguna vez por completo. Pero la elección de ese concepto de partida, que más adelante será diferenciado, desfigura lo más importante: el conocimiento de que incluso en el liberalismo el principio *laissez faire* ocultaba el poder económico y que por tanto la selección de los «bienes culturales» tenía lugar esencialmente de acuerdo con su conformidad con los intereses sociales dominantes. El conocimiento de un hecho fundamental de la ideología se convierte en una mera sutileza: el método quiere mostrar conciliadoramente que no olvida lo concreto, en vez de dirigirse desde el principio a lo concreto (y sin independizar los inevitables conceptos generales).

La insuficiencia del método se manifiesta en sus polos: en la ley y en el «ejemplo». La sociología del saber subsume los hechos recalcitrantes, en tanto que meras diferenciaciones, en las unidades generales supremas, y atribuye un poder autónomo sobre los hechos a estas generalidades arbitrarias, en tanto que «leyes» sociales (del tipo, por ejemplo, de esa relación de bien cultural y validez social de los productores culturales). Son hipostasiadas. A veces adoptan un carácter exuberante: «Hay una ley decisiva bajo cuyo signo nos encontramos en este instante. Los campos no planificados, regulados por la selección natural, y los productos inventados con una intención precisa e insertados cuidadosamente sólo pueden coexistir sin fricciones mientras predominen los campos de lo no planificado». Frases cuantificadas como ésta no son más evidentes que las frases de la metafísica de Baader, a las que sólo aventajan por la falta de fantasía.

La hipóstasis de los conceptos generales se puede captar con precisión como error en los principia media que Mannheim intercala para degradar las leyes dialécticas de movimiento. Mannheim escribe entonces: «Aunque tengamos que historizar y diferenciar fuertemente los principia media y los conceptos empleados en ellos (“alto capitalismo”, “desempleo estructural”, “ideología de empleados”), no podemos olvidar que en ellos se diferencian e individualizan determinaciones abstractas y generales (fuerzas operantes

generales). En cierto sentido no son más que haces de series causales que se consolidan durante algún tiempo y actúan como un solo complejo causal. Que son esencialmente fuerzas operantes generales historizadas e individualizadas se puede demostrar mediante ejemplos. Tras la primera observación se halla el principio general del funcionamiento de un orden social con personas jurídicas que son libres para firmar contratos; tras la segunda se hallan los efectos psicológicos generales del “desempleo”, y tras la última se halla la ley general de que las esperanzas de ascender tienden a ocultar a los grupos e individuos su situación colectiva». Mannheim añade que este error no es menor que el error de creer que se puede salir adelante con ideas sobre el ser humano en tanto que tal, «desdeñando y pasando por alto en relación con los modos concretos de comportamiento de estos tipos históricos los principios generales de la psique humana». De acuerdo con esto, el acontecimiento histórico parece determinado en parte por causas «generales» y en parte por causas «particulares» que forman unos «haces». Pero aquí se están confundiendo los grados de abstracción con las causas. Mannheim ve en el desconocimiento de las «fuerzas generales» la debilidad decisiva del pensamiento dialéctico (como si la forma de mercancía no bastara «de manera general» para todas las cuestiones que ese pensamiento trata). Sin embargo, esas «fuerzas generales» no son autónomas a diferencia de unas fuerzas «particulares», como si un acontecimiento concreto fuera «causado» por el principio causal y por la «situación histórica» específica. Ningún acontecimiento es causado por fuerzas generales, ni siquiera por leyes: la causalidad no es la «causa» de acontecimientos, sino la generalidad conceptual suprema bajo la que se pueden recoger causaciones concretas. Tampoco la observación por Newton de una manzana que cae tiene el sentido de que la legalidad general de la causalidad «opera» en una complejión con factores de un grado inferior de abstracción. Sólo en lo particular y no adicionalmente a éste se impone la causalidad. Sólo en esta medida se puede considerar a la manzana que cae una «expresión de la ley de la gravedad»: la ley de la gravedad depende de la caída de esta manzana y viceversa. El juego concreto de fuerzas se puede reducir a esquemas de niveles generales diversos, pero no hay fuerzas «generales» y «particulares» entrelazadas. Por supuesto, el pluralismo de Mannheim, en el que lo uno y

decisivo aparece simplemente como una de las muchas perspectivas posibles, no quiere prescindir de la adición de fuerzas operantes generales y particulares.

En cambio, el hecho (bautizado como «situación única») se convierte en un mero ejemplo, mientras que la teoría dialéctica no acepta el concepto de ejemplo, como tampoco lo aceptaba Kant. Los ejemplos funcionan como ilustraciones intercambiables a voluntad; por eso, a menudo son elegidos desde una distancia cómoda respecto de los verdaderos problemas de la humanidad actual o sacados de la chistera. No tardan en ser castigados. Mannheim escribe: «Un ejemplo clarificador de los trastornos que proceden de la irracionalidad sustancial se da cuando, por ejemplo, los diplomáticos de un país han preparado cuidadosamente una serie de acciones teniendo en cuenta otras series previstas, pero uno de ellos pierde los nervios de repente y actúa en contra del plan, destruyéndolo». No sirve de nada presentar estos acontecimientos privados como «fuerzas operantes»: Mannheim sobrevalora románticamente el «radio de acción» de los diplomáticos, pero además un error como ése se puede subsanar en cinco minutos con una llamada de teléfono, a no ser que forme parte de unos desarrollos políticos que son más fuertes que las reflexiones de los diplomáticos. O, dicho con la claridad de los libros infantiles: «Si soy un soldado, tendré que controlar mis impulsos y mis deseos en una medida mucho mayor que si soy un cazador que sólo actúa de vez en cuando y que sólo ha de dominarse ocasionalmente, por ejemplo en el instante en que tiene que disparar a un animal». Como se sabe, últimamente la profesión de cazador ha sido sustituida por el deporte de la caza, pero un deportista de la caza que sólo se domina «en el instante en que tiene que disparar a un animal» (será para no asustarse con el ruido de su propio disparo) no cazará nada; lo más probable es que espante al animal; tal vez ni siquiera llegue a verlo. La vacuidad de estos ejemplos está estrechamente relacionada con el efecto de la sociología del saber. Nos despistan porque están elegidos de la manera más «neutral» posible y son, por tanto, inesenciales. En sus primeros tiempos, la sociología era la crítica de los principios de la sociedad frente a la que se encontraba. La sociología del saber se conforma con reflexionar sobre el cazador de traje verde o sobre el diplomático de traje oscuro.

Adónde conduce por su contenido el formalismo de esta conceptualización queda claro en cuanto Mannheim manifiesta exigencias programáticas. Para organizar la sociedad reclama un «óptimo», sin reparar en la fractura que la separa de él. Si nos reuniéramos racionalmente, todo acabaría en orden. A esto le corresponde el ideal de Mannheim de una «línea deseada» entre el «conservadurismo inconsciente» y la «utopía mala»: «Desde aquí se ve a grandes rasgos una solución posible de las tensiones presentes, una especie de democracia autoritaria con planificación que a partir de los principios que hoy están en conflicto cree un sistema equilibrado». Con esto encaja la estilización de la «crisis» como el «problema del ser humano», un aspecto en el que Mannheim, pese a su declaración contra la antropología neoalemana, coincide con ella y con los filósofos existencialistas. Dos rasgos principales constituyen el conformismo de la sociología del saber de Mannheim. Primero: esta sociología es pensamiento sintomático. Tiende a sobrevalorar el significado de las ideologías frente a aquello por lo que figuran. Comparte pacíficamente con ellas esa concepción equívoca de «lo» irracional en la que habría que aplicar la palanca crítica: «Además hay que comprender que lo irracional no es siempre algo dañino; al contrario, tal vez sea lo más valioso en el patrimonio del ser humano si actúa como impulso poderoso para alcanzar metas objetivas racionales, o si crea valores culturales en forma de sublimaciones y cultivación o si, como vitalidad pura, incrementa la alegría de vivir sin destruir la vida social». Mannheim no dice qué es lo irracional que mediante la cultivación crea valores culturales (los cuales por definición son producto de cultivación) o que «incrementa» una alegría de vivir que de por sí ya es irracional. En todo caso, es desastroso equiparar el poder de los impulsos con lo «irracional». Pues este concepto cubre igualmente y «al margen de los valores» la libido y la figura de su represión. En Mannheim lo irracional parece conferir a las ideologías una sustancialidad que recibe la desaprobación paterna, pero que no es destruida por la alusión a lo escondido. La aceptación positivista de los síntomas y el respeto silencioso a la pretensión de las ideologías son hermanos del materialismo vulgar de la praxis dominante: mientras que la fachada está intacta y resplandece gracias al planteamiento obsequioso, la última palabra

de esta sociología es que en el interior de la casa no puede prosperar ningún estímulo que vaya en serio más allá de ese recinto: «De hecho, el tesoro de ideas nunca excede (al igual que el tesoro de palabras) el horizonte y el radio de acción de la comunidad social existente». Entonces, lo que «exceda» aparecerá como «tendencia a suscitar estados de ánimo, valores anímicos, etc.». Este materialismo es similar al de un cabeza de familia que excluye de antemano la posibilidad de que su hijo piense algo nuevo, pues todo está pensado ya, por lo que le recomienda que se dedique a ganar dinero; este materialismo experimentado y humillante es el reverso de un idealismo de la concepción de la historia que Mannheim comparte en la construcción en especial de «racionalidad» y progreso, y de acuerdo con el cual los cambios de la consciencia son capaces de «reventar desde dentro el principio estructural de la sociedad».

El atractivo de la sociología del saber parece consistir en que pone esos cambios de la consciencia, en tanto que obra de la «razón planificadora», en relación inmediata con la razón de quienes planifican hoy: «El hecho de que en la sociedad racionalizada funcionalmente sólo las cabezas de unos pocos organizadores piensen a fondo las series de acciones les garantiza a ellos una posición clave en la sociedad». Aquí se delata un motivo que va más allá de la consciencia de la sociología del saber: en ella habla el espíritu objetivo como el espíritu de «unos pocos organizadores». Mientras que la sociología del saber sueña con nuevos ámbitos académicos de trabajo, sin darse cuenta está al servicio de quienes no han dudado ni un instante en cancelar los ámbitos de trabajo. Las reflexiones de Mannheim, alimentadas por el common sense del viejo liberalismo, acaban proponiendo la «planificación» social, pero no llegan al fondo de la sociedad. Las consecuencias de este disparate manifiesto, que Mannheim sólo percibe en la superficie y como «crisis cultural», serán aplacadas desde arriba, por los que mandan. Esto significa simplemente que el liberal que no ve una salida se convierte en portavoz de una organización dictatorial de la sociedad, aunque quiere oponerse a ella. El sociólogo del saber replicará que la instancia de su planificación no es el poder, sino la razón, y a ella hay que convertir a los poderosos. Pero desde los tiempos de los reyes-filósofos de Platón deberíamos haber aprendido en qué consiste esa conversión. Cuando

a Mannheim le asombraba la inteligencia porque flota libre, a esto no se le debía contradecir con el postulado reaccionario del «enraizamiento en el ser» de la inteligencia, sino recordando que la inteligencia que dice flotar libre está enraizada en el mismo ser que hay que transformar y que ella simula criticar. Racional es para ella el funcionamiento óptimo (es decir, que retrase la catástrofe) del mecanismo, al margen de que ese mecanismo sea o no en su totalidad el óptimo de irracionalidad. Mantenerlo vivo planificando conduce en el caso de los sistemas totalitarios de todo tipo a ejercer una presión bárbara sobre las contradicciones que produce necesariamente para ocultarlas bajo la superficie del ser social. Los defensores de esa planificación otorgan en nombre de la razón el poder a quienes ya lo tienen en nombre de la ofuscación. El poder de la razón de lo actual es la razón ciega de los que mandan actualmente. Esta razón nos lleva a la catástrofe e induce al espíritu que la niega mesuradamente a abdicar ante ella. Este espíritu todavía se considera liberal, pero la libertad ya es para él «desde el punto de vista sociológico simplemente una desproporción entre el crecimiento del radio de acción de los mecanismos de influencia organizables centralmente y el crecimiento de la extensión de la unidad de los grupos sobre la que influir». La sociología del saber instala campos de instrucción en los que la inteligencia que no tiene hogar aprenderá a olvidarse a sí misma.

Spengler tras la decadencia

Si la historia de la filosofía no consiste en la solución de sus problemas, sino en que el movimiento del espíritu hace olvidar una y otra vez los problemas en torno a los que cristaliza, Oswald Spengler ha sido olvidado con la rapidez de la catástrofe en la que (según su propia doctrina) la historia está a punto de entrar. Tras un éxito popular inicial, la opinión pública alemana se revolvió muy rápidamente contra *La decadencia de Occidente*. Los filósofos oficiales le reprocharon superficialidad; las ciencias oficiales, incompetencia y charlatanería, y en pleno periodo de inflación y estabilización en Alemania nadie quería oír hablar de decadencia. Además, Spengler se arriesgó tanto con una serie de escritos menores de tono arrogante y antagonismo barato que a la sana voluntad de vivir le resultó fácil rechazarlo.

Cuando en 1922 Spengler publicó el segundo volumen de su libro, la atención que se le prestó fue mucho menor que en el caso del primer volumen, aunque era en el segundo donde se desarrollaba en concreto la tesis de la decadencia. Los legos, que leían a Spengler igual que antes habían leído a Nietzsche y Schopenhauer, se habían alejado de la filosofía; los filósofos profesionales estudiaban a Heidegger, que daba a su hastío una expresión más distinguida. Heidegger ennobleció la muerte decretada por Spengler sin consideración de personas y prometía transformar la reflexión sobre la muerte en un secreto profesional académico. Spengler fue derrotado: su librito sobre *El ser humano y la técnica* [de 1931] no pudo competir con las astutas antropologías filosóficas del momento. La opinión pública apenas tomó nota de las relaciones de Spengler con los nacionalsocialistas, de su disputa con Hitler y de su muerte. En Alemania Spengler estaba proscrito por catastrofista y reaccionario (como se decía en aquella época), mientras que en el extranjero se le consideraba uno de los culpables ideológicos de la recaída en la barbarie.

Frente a todo esto vale la pena plantear la cuestión de la verdad y la falsedad de Spengler. Le daríamos demasiada ventaja si viéramos en la historia universal, que ha pasado por encima de él hacia el nuevo orden del día, el juicio final que tiene que decidir sobre el valor de sus pensamientos. No hay razón para esto, pues el curso de la historia ha dado la razón a sus pronósticos inmediatos en una medida tan grande que sería sorprendente que aún nos acordáramos de ellos. El olvidado Spengler se venga amenazando con tener razón. Su olvido en medio de su confirmación confiere un momento objetivo a su amenaza de una fatalidad ciega. Cuando en cierta ocasión los siete sabios de Alemania se reunieron para despachar al outsider en la revista Logos, su celo filisteo suscitó burlas. Ese celo tiene hoy un aspecto menos inofensivo, pues da testimonio de una impotencia intelectual que es comparable a la impotencia política de la República de Weimar frente a Hitler. Spengler apenas encontró un oponente que estuviera a su altura: el olvido es en el fondo una escapatoria.

No hay más que leer el libro de Manfred Schröter La disputa sobre Spengler, que ofrece una panorámica completa de las críticas hasta 1922, para ver cómo el espíritu alemán fracasó frente a un rival que parecía haberse quedado con toda la fuerza histórica del pasado. Pedantería en lo concreto, optimismo conformista en la idea y a menudo una confesión involuntaria de debilidad al aseverar que nuestra cultura no está tan mal o al disolver con un truco sofista la posición relativista de Spengler exagerando más aún el relativismo: esto es todo lo que la ciencia y la filosofía alemanas aportaron contra un hombre que les soltaba una bronca, como el cabo a los reclutas. En este desamparo arrogante casi podríamos conjeturar el impulso secreto a obedecer de una vez al cabo. Pero cuando el mundo empezó a marchar al ritmo de este cabo, habría sido urgente enfrentarse al sentido de esas frases que han proclamado un destino de la humanidad que con el asesinato de millones de personas ha superado las profecías más sombrías. La fuerza de Spengler queda clara confrontando algunas de sus tesis con lo que sucedió posteriormente. Además, habría que investigar las fuentes de energía que confieren esa fuerza a una filosofía cuyas deficiencias teóricas y empíricas son evidentes. Finalmente, con una desconfianza radical en el thema probandum habría que preguntar qué reflexiones podrían hacer frente

a Spengler sin la pose de la fuerza y sin la mala conciencia del optimismo oficial.

Para mostrar la fuerza de Spengler, vamos a empezar discutiendo no las ideas fundamentales de su filosofía de la historia sobre el crecimiento y la muerte de las culturas como plantas, sino la agudización de esta filosofía de la historia en la fase que según Spengler será la próxima y a la que denomina «cesarismo» en analogía con el Imperio romano. Los pronósticos más característicos se refieren al dominio de las masas, la propaganda, el arte de masas, así como a las formas de dominio político, en especial a ciertas tendencias de la democracia a convertirse en dictadura. En consonancia con la concepción global de Spengler, que entiende la economía no como la realidad social básica, sino como la «expresión» de un «alma» determinada, los pronósticos económicos pasan a segundo plano. Spengler no plantea la cuestión de la concentración empresarial, aunque vea claramente las consecuencias culturales de la centralización creciente del poder. Y sin embargo su tesis le permite llegar a ciertas consecuencias económicas certeras, en especial sobre la muerte de la economía dineraria.

El segundo volumen habla de la civilización en el cesarismo. Al principio hay unas frases sobre la «fisonomía de las ciudades mundiales». Spengler dice de sus casas: «Ya no son unas casas en las que Vesta y Jano, los penates y los lares tengan un hogar, sino meras viviendas que no ha creado la sangre, sino la meta, no el sentimiento, sino el espíritu emprendedor económico. Mientras el hogar (en el sentido piadoso) sea el centro real y significativo de una familia, no habrá desaparecido la última relación con el país. Pero cuando esto también se pierde y la masa de los inquilinos lleva en este mar de casas una vida errante de un domicilio a otro, como los cazadores y los pastores de la antigüedad, ya está formado por completo el nómada intelectual. Esta ciudad es un mundo, es el mundo. Sólo como un todo tiene el significado de una residencia humana. Las casas son sólo los átomos de los que está formada». Unas ideas muy parecidas las había expuesto Werner Sombart al principio del siglo en su librito ¿Por qué no hay socialismo en América?

Esta tesis de que el habitante de las ciudades es un segundo nómada merece ser subrayada especialmente. No expresa simplemente miedo y

desarraigo, sino también la ahistoricidad incipiente de un estado en el que los seres humanos sólo se conocen como objetos de procesos opacos y, entre el shock repentino y el olvido repentino, ya no son aptos para la experiencia continua del tiempo. Spengler ve la conexión entre la atomización y el tipo humano regresivo, que se ha desvelado por completo con ocasión de las erupciones totalitarias: «Una miseria espantosa, un embrutecimiento de todas las costumbres habita en estas suntuosas ciudades de masas y ya cría entre las fachadas y las buhardillas, en los sótanos y los patios interiores un nuevo ser humano primitivo».

Esa regresión es patente en los «campamentos» de todo tipo, que ya no conocen la casa. Spengler no tiene mucho que decir sobre las condiciones de la producción que nos han llevado ahí. Pero en cambio ve con precisión el estado de consciencia que atrapa a las masas fuera del proceso de producción en que están enredadas: esos fenómenos que nos hemos acostumbrado a denominar «tiempo libre». «La tensión intelectual ya sólo conoce una manera para recuperarse, que es específica de la ciudad mundial: el esparcimiento, la “distracción”. El auténtico juego, la alegría de vivir, el placer, la embriaguez nacen del ritmo cósmico y ya no los comprendemos en su esencia. Pero la sustitución del trabajo intenso del pensamiento por su contrario, por la idiotez llevada a cabo con consciencia; la sustitución de la tensión espiritual por la tensión corporal del deporte, de la tensión corporal por la tensión sensorial de la “diversión” y por la tensión espiritual de la “excitación” que provocan el juego y la apuesta; la sustitución de la lógica pura del trabajo cotidiano por la mística disfrutada con consciencia: esto se produce en todas las ciudades mundiales de todas las civilizaciones».

Spengler incrementa esta idea hasta convertirla en la tesis de que el propio arte se convierte en deporte. No oyó hablar ni del jazz ni de los concursos. Pero si quisiéramos reducir a una fórmula las tendencias más importantes del arte de masas de hoy, no habría otra más contundente que la del deporte, la de superar los obstáculos rítmicos, la de la competición, ya sea entre los ejecutantes o entre la producción y el público. Spengler desprecia a las víctimas del negocio civilizatorio de la cultura de los anuncios, no a los manipuladores. «Surge el tipo del fellah ».

Este tipo consiste en la expropiación de la consciencia de los seres humanos por los medios centralizados de la comunicación pública. Spengler ve a ésta todavía bajo el signo del poder del dinero, aunque presente el final de la economía dineraria: en su opinión, el espíritu en tanto que autonomía ilimitada ya sólo se puede dar en conexión con la unidad abstracta del dinero. Sea como fuere, su descripción corresponde exactamente a lo que sucede en un régimen totalitario, que ideológicamente declara la guerra por igual al dinero y al espíritu. Se podría decir que Spengler percibió en la prensa unos rasgos que la radio acabó desarrollando por completo, igual que hace unos reproches a la democracia que adquirirán todo su sentido frente a la dictadura. «Mediante el periódico, la democracia ha expulsado al libro de la vida espiritual de las masas populares. El mundo de los libros, con sus variados puntos de vista, que obligan al pensamiento a elegir y criticar, ya sólo es una propiedad real para unos pocos. El pueblo lee un periódico, “su” periódico, que cada día entra en las casas en millones de ejemplares, que hechiza a los espíritus desde primera hora de la mañana, que mediante su diseño hace olvidar a los libros y que, las pocas veces que un libro queda a la vista, anula la influencia de éste mediante una crítica anticipada».

Spengler ve algo del carácter doble de la Ilustración en la era del dominio universal. «Con la prensa política está relacionada la necesidad de formación escolar general, que no existe en la Antigüedad. Hay aquí un impulso completamente inconsciente a llevar las masas, en tanto que objetos de la política partidista, al medio de poder que es el periódico. Al idealista de la democracia temprana esto le parecía Ilustración sin segunda intención, y hoy todavía hay algunos estúpidos que se entusiasman con la idea de libertad de prensa, y gracias a esto los futuros césares de la prensa mundial tienen vía libre. Quien ha aprendido a leer cae en su poder, y desde el sueño de la autodeterminación la democracia se convierte en una determinación radical de los pueblos por los poderes a los que la palabra impresa obedece».

Lo que Spengler atribuye a los modestos magnates de la prensa de la Primera Guerra Mundial ha madurado en la técnica de los pogromos manipulados y de las manifestaciones populares espontáneas. «Sin que el

lector se dé cuenta, el periódico y él mismo cambian de dueño»: en el Tercer Reich esto sucedió literalmente. Spengler lo denomina el «estilo del siglo XX». «Un demócrata de viejo cuño reclamaría hoy libertad no para la prensa, sino respecto de la prensa, pero entre tanto los dirigentes han triunfado y quieren asegurar su posición frente a la masa».

Spengler profetizó a Goebbels: «Ningún domador tiene mejor en su poder a sus fieras. El pueblo es puesto en libertad como masa de lectores, y se lanza a las calles, se abalanza sobre la meta marcada, amenaza y rompe escaparates. Una señal al estado mayor de la prensa, y el pueblo se calma y vuelve a casa. La prensa es hoy un ejército con unidades organizadas cuidadosamente, con periodistas como oficiales, con lectores como soldados. Pero aquí sucede lo mismo que en cualquier ejército: el soldado obedece ciegamente, y el objetivo de la guerra y el plan de operaciones cambian sin que él se entere. El lector no sabe qué van a hacer con él, y no debe saberlo, como tampoco debe saber qué función desempeña. No hay una sátira más terrible de la libertad de pensamiento. En el pasado no estaba permitido pensar libremente; ahora está permitido, pero ya no podemos. Ya sólo queremos pensar lo que debemos querer, y esto creemos que es nuestra libertad».

No menos sorprendentes son los pronósticos específicos. Primero el pronóstico militar, que sin duda está influenciado por ciertas experiencias del Estado mayor alemán durante la Primera Guerra Mundial que ya han sido llevadas a la práctica. Spengler considera superado el principio «democrático» del servicio militar obligatorio, así como los medios tácticos desarrollados a partir de él.

«En lugar de los ejércitos regulares irán apareciendo poco a poco ejércitos profesionales de soldados voluntarios y entusiastas; en lugar de millones de soldados volverá a haber centenares de miles, pero de este modo este siglo segundo» (tras las guerras napoleónicas) «será realmente el siglo de los Estados combatientes. La mera existencia de estos ejércitos no sustituye a la guerra» (como según Spengler sucedió en el siglo XIX). «Existen para la guerra y quieren la guerra. En dos generaciones su voluntad será más fuerte que la de quienes necesitan la paz. En estas guerras por la herencia del mundo entero se asignarán continentes, la India,

China, Sudáfrica, Rusia, el islam serán movilizados, nuevas técnicas y tácticas se enfrentarán entre sí. Los grandes centros de poder de las ciudades mundiales dispondrán a su capricho sobre los Estados menores, sobre su territorio, su economía y su población; todo eso es sólo provincia, objeto, medio para el fin; su destino carece de significado para el gran curso de las cosas. Hemos aprendido en pocos años a prestar poca atención a acontecimientos que antes de la guerra habrían estremecido al mundo».

Entre tanto ya se considera un resentimiento aburrido recordar Auschwitz. Ya nadie se preocupa por el pasado. Lo que sigue a la era de los Estados combatientes (como la llama Spengler) es, según él, una época ahistórica en el sentido demoníaco: la tendencia de la economía actual a eliminar el mercado y la dinámica de la competencia para instaurar una situación estática y «sin crisis» (en el sentido económico) de disposición inmediata concuerda claramente con el pronóstico de Spengler. Este pronóstico se cumple más claramente aún en la estática de la «cultura», cuyos intentos avanzados la sociedad se niega a comprender desde el siglo XIX, forzando la repetición incesante y mortal de lo ya aceptado, mientras que el arte estandarizado de masas excluye la historia en virtud de sus modelos «congelados». Se podría entender todo el arte específicamente moderno como el intento de mantener viva la dinámica de la historia conjurándola o de incrementar el horror por la congelación hasta convertirlo en un shock, en una catástrofe en la que lo ahistórico adopta de repente la expresión de lo que existe desde hace mucho tiempo. Lo que Spengler profetiza a los Estados menores empieza a cumplirse en los seres humanos, incluidos los de los grandes Estados y en especial los de los Estados más poderosos. Por eso, la historia parece borrada. Todo lo que sucede les sucede a ellos, no a través de ellos. Hasta las estrategias y los triunfos más grandes tienen algo de ilusorio, de no completamente real. Esta experiencia la ha aferrado de una vez por todas la palabra americana phony [«falso», «farsante»]. Los acontecimientos suceden entre los oligarcas y sus especialistas en asesinatos: no brotan de la dinámica de la sociedad, sino que la someten a una administración que llega a aniquilación.

Al ser objeto de la violencia política, los seres humanos pierden su espontaneidad: «Desde que empezó la época imperial ya no hay problemas

políticos. Nos resignamos a las situaciones y las fuerzas presentes. Ríos de sangre tiñeron de rojo en la época de los Estados combatientes el empedrado de todas las ciudades mundiales para transformar en realidad las grandes verdades de la democracia y conquistar derechos sin los cuales la vida no parecía digna de ser vivida. Ahora esos derechos están conquistados, pero a los nietos no se les puede convencer ni con castigos de que hagan uso de ellos».

El pronóstico de Spengler sobre la transformación de los partidos se ha confirmado radicalmente en el nacionalsocialismo: los partidos se convierten en «séquitos». Su caracterización del partido, inspirada presumiblemente por Robert Michels, tiene esa clarividencia que el fascismo supo aprovechar satánicamente al erigir lo falso de una humanidad que se declara la medida del mundo, sin estar realizada, en la justificación de la falsedad y la inhumanidad absolutas. Spengler ve que los partidos pertenecen al liberalismo burgués. «La presencia de un partido noble en un parlamento es interiormente tan inauténtica como la presencia de un partido proletario. El parlamento sólo es la casa de la burguesía». Spengler insiste en los mecanismos que transforman al sistema de partidos en una dictadura.

Estas reflexiones son habituales en la filosofía cíclica de la historia desde el estoicismo. Maquiavelo desarrolló la idea de que a la larga la corrupción de las instituciones democráticas vuelve a hacer necesarias las dictaduras. Pero Spengler, que al final de la época restablece en cierto sentido la posición que Maquiavelo adoptó al principio de la misma, se muestra superior al filósofo político de los primeros tiempos de la burguesía gracias a la experiencia de la dialéctica histórica, cuyo nombre no pronuncia empero en ningún lugar. El principio de la democracia se convierte para Spengler en su contrario como consecuencia del dominio de los partidos.

«La era del auténtico dominio de los partidos abarca apenas dos siglos y está para nosotros en plena decadencia desde la Guerra Mundial. Que toda la masa de los votantes elija por un impulso común a unos hombres que gobernarán sus asuntos, tal como se dice ingenuamente en todas las constituciones, sólo fue posible al principio y presupone que ni siquiera existan los rudimentos de la organización de grupos determinados. Así

sucedió en Francia en 1789 y en Alemania en 1848. La existencia de una asamblea va unida de inmediato a la formación de unidades tácticas cuya cohesión se basa en la voluntad de afirmar la posición dominante conquistada y que ya no se consideran en absoluto portavoces de sus votantes, sino que, a la inversa, doblegan a sus votantes con todos los medios de la agitación y los usan para sus propios fines. Una tendencia en el pueblo que se ha organizado es ya el instrumento de la organización, y avanza irresistiblemente por este camino hasta que también la organización se convierte en un instrumento de los dirigentes. La voluntad de poder es más fuerte que la teoría. Al principio surgen la dirección y el aparato a causa del programa; luego son defendidos por los propietarios a causa del poder y del botín, tal como ya sucede hoy de manera generalizada, pues en todos los países millares de personas viven del partido y de los cargos y negocios concedidos por él, y finalmente el programa desaparece del recuerdo y la organización trabaja por sí sola».

Aplicado a Alemania y en previsión de los años de los gobiernos de minoría que ayudaron a Hitler a ascender: «La Constitución alemana de 1919, que surgió ya en el umbral de la democracia descendente, contiene con toda ingenuidad una dictadura de las máquinas de los partidos, que se han quedado con todos los derechos y que no son responsables en serio ante nadie. El sistema electoral proporcional, tristemente célebre, y la lista nacional les garantizan que se completarán a sí mismos. En vez de los derechos del “pueblo” que contenía idealmente la Constitución de 1848, sólo hay derechos de los partidos, lo cual suena inofensivo, pero incluye el cesarismo de las organizaciones. En este sentido, la Constitución de 1919 es la más avanzada de la época; nos permite intuir el final; unos pocos cambios pequeños, y conferirá a unos individuos el poder ilimitado».

Spengler presiente que el curso de la historia hace que los seres humanos olviden la idea y la realidad de su propia libertad. «Estos ideales abstractos poseen una fuerza que se extiende apenas durante dos siglos (los de la política de partidos). Al final no son refutados, sino que aburren. Con Rousseau ya pasa desde hace mucho tiempo, y con Marx empezará a pasar dentro de poco. Al final no se renuncia a una u otra teoría, sino a la fe en teorías, y con ella al optimismo fanático del siglo XVIII de poder mejorar

los hechos deficientes aplicando conceptos». «Nadie debería engañarse: la era de la teoría se está acabando también para nosotros».

El pronóstico de que la fuerza de pensar se va a apagar culmina en la prohibición de pensar, que intenta legitimarse con la inevitabilidad del curso de la historia.

De este modo hemos llegado también al punto arquimédico del proyecto de Spengler. Su afirmación, propia de una filosofía de la historia, de que el espíritu está desapareciendo y las consecuencias contrarias al pensamiento que esto tiene no se refieren simplemente a la fase de la «civilización», sino que son elementos fundamentales de la concepción spengleriana del ser humano. «Las verdades existen para el espíritu; los hechos sólo existen en relación con la vida. La consideración histórica o, como yo digo, el ritmo fisonómico, es una decisión de la sangre, el conocimiento humano ampliado al pasado y al futuro, la visión innata de las personas y las situaciones, de lo que fue un acontecimiento, de lo que fue necesario, de lo que tuvo que suceder, y no el mero conocimiento científico de los datos».

Lo decisivo aquí es el concepto de conocimiento humano y su acoplamiento con la ideología de la sangre, que entre tanto ya ha producido el horror que anunció. Esto presupone la tesis de Maquiavelo de que la naturaleza humana es inmutable, por lo que no hay más que conocerla de una vez por todas en su indignidad para poder disponer de ella de una vez por todas, en la expectativa de lo que siempre es igual. Conocer al ser humano significa propiamente despreciar al ser humano: ellos son así. El interés que dirige el análisis es el dominio. A él se acomodan todas las categorías. La simpatía se centra en los dominadores, y el filósofo de la historia de la desilusión llega a entusiasmarse como cualquiera de esos pacifistas de los que se burla sin cesar cuando habla de la inteligencia presuntamente enorme y de la voluntad férrea de los dirigentes de la economía moderna. Toda la imagen de la historia es comparada con el ideal del dominio. La afinidad electiva con él confiere a Spengler una mirada muy profunda a las potencialidades de dominio, y lo ciega con odio cuando se trata de estímulos que van más allá de la concepción de la historia como historia de las relaciones de dominio. La tendencia de los sistemas idealistas alemanes a convertir los grandes conceptos generales en fetiches y a

ofrecerles impasiblemente en sacrificio la existencia humana individual (esa tendencia que Schopenhauer, Kierkegaard y Marx le criticaron a Hegel) llega en el caso de Spengler a una alegría indisimulada por los sacrificios humanos reales. Donde la filosofía de la historia de Hegel habla con tristeza y perplejidad de la carnicería de la historia, Spengler no ve nada más que unos hechos que nuestro temperamento puede obligarnos a lamentar, pero por los que no debería afligirse quien sea cómplice de la necesidad histórica y cuya fisonomía esté de parte de los batallones más fuertes. En su contundente crítica, James Shotwell dice en *Essays in Intellectual History* : «El interés de Spengler se centra en el drama grande y trágico que describe, y no derrocha mucha simpatía ociosa con las víctimas de la noche que vuelve».

En el gesto altanero con que Spengler elige sus conceptos, jugando con las culturas como con piedras de colores y utilizando el destino, el cosmos, la sangre y el espíritu con indiferencia total: en esto se manifiesta el motivo del dominio. Quien le aplica a todo la fórmula «todo ha existido ya» está practicando un régimen de violencia de las categorías que se parece demasiado al régimen político que entusiasmaba a Spengler. Spengler instaló la historia en las secciones de su gran plan, igual que Hitler desplazaba las minorías de un país a otro. Al final la cuenta sale bien. Todo está en su lugar, y han quedado liquidadas las resistencias, que sólo se dan en lo que no ha sido atrapado. Aunque la crítica de las ciencias a Spengler sea insuficiente, aquí tiene su verdad. De la fata morgana de la economía histórica de los grandes espacios sólo se escapa lo individual, en cuya tozudez la subsunción imperiosa llega a su límite. Si Spengler se muestra superior a una ciencia detallista mediante la perspectiva y la amplitud de sus categorías, al mismo tiempo es inferior debido precisamente a esta amplitud, que Spengler alcanza porque nunca lleva a cabo honestamente la dialéctica de concepto e individualidad, sino que la evita mediante un esquematismo que se sirve del «hecho» de una manera general e ideológica para aplastar al pensamiento, sin dedicarle al hecho más que la primera mirada ordenadora. En la perspectiva histórica de Spengler hay un elemento de ostentación y arrogancia, igual que en el espíritu de la Alameda de la Victoria de los tiempos del káiser Guillermo: sólo cuando el mundo se

transforma en una Alameda de la Victoria, adopta la figura que Spengler le desea. La superstición de que la grandeza de la filosofía depende de sus aspectos grandiosos es mala herencia idealista; como si la calidad de un cuadro dependiera de que su tema fuera sublime. Temas grandes no dicen nada sobre la grandeza del conocimiento. Si, como quiere Hegel, lo verdadero es el todo, el todo sólo es lo verdadero si su fuerza pasa por completo al conocimiento de lo particular.

En Spengler no hay nada de esto. En ningún lugar se le manifiesta lo particular si el esquema de su morfología cultural comparada no se lo ha asegurado antes. Su método se denomina orgullosamente fisiognomía. Pero en verdad su pensamiento fisiognómico está ligado al carácter total de las categorías. Todo lo individual, hasta lo remoto, se convierte en una clave de lo grande, de la «cultura», porque el mundo está pensado sin huecos y no queda espacio para nada que por su esencia no sea idéntico sin tensiones a eso grande. Aquí hay un elemento de verdad, pues la sociedad organizada de acuerdo con el dominio acaba formando totalidades que no le dejan libertad al individuo: la totalidad es su forma lógica. La fisiognomía de Spengler tiene el mérito de sacar a la luz el «sistema» hasta cuando éste se presenta con una libertad tras la que se esconde la dependencia universal. Pero este mérito es compensado por el hecho de que la insistencia en la dependencia universal de los momentos individuales respecto del todo, en tanto que dependencia de los caracteres expresivos respecto de la totalidad de la cultura, hace desaparecer en su abstracta amplitud a las dependencias concretas y claramente diferenciadas que deciden sobre la vida de las personas. Por eso, Spengler usa la fisiognomía contra la causalidad. Si el tipo del hombre-masa que reacciona pasivamente que Spengler describe aparece sin causalidad en el mismo plano que la concentración del poder, la cual es una categoría clave del «sistema» y produce y reproduce a través del sistema al hombre-masa, entonces es posible nivelar las relaciones sociales de dependencia con el destino y con la sucesión de las fases culturales y hacer cargar metafísicamente al impotente hombre-masa con la afrenta que los césares le hacen históricamente. La mirada fisiognómica se pierde al atribuir los fenómenos a los pocos rótulos de las invariantes. En vez de sumergirse en los caracteres expresivos de los fenómenos, Spengler se

apresura a sacar a la venta con la escritura chillona de los anuncios los caracteres expresivos que ha recogido de cualquier manera.

Spengler examina las ciencias desde arriba para venderlas. Si quisiéramos hablar de Spengler en el lenguaje de formas de la civilización que él denuncia y a su manera, tendríamos que comparar La decadencia de Occidente con un almacén que tiene en oferta los frutos secos de lectura que el comerciante intelectual ha comprado muy baratos en la liquidación de la cultura. Aquí opera el impulso enconado y resentido del erudito alemán de clase media a transformar por fin el tesoro de su saber en capital y a invertirlo en las ramas más prometedoras de la economía (en aquella época, la industria pesada). El conocimiento del desamparo de los intelectuales liberales a la sombra del poder totalitario emergente convierte a Spengler en un desertor. Denunciándose a sí mismo, el espíritu consigue proporcionar ideologías antiideológicas. Tras la proclamación spengleriana de la decadencia de la cultura está, como padre del pensamiento, el deseo. El espíritu que se niega a sí mismo y se pone de parte de la fuerza espera ser perdonado. La frase de Lessing sobre el listo que era suficientemente listo para no ser listo se cumple en Spengler. En la introducción de La decadencia de Occidente hay una frase que debería ser famosa: «Si bajo la impresión de este libro algunas personas de la nueva generación se dedican a la técnica en vez de a la poesía, a la marina en vez de a la pintura, a la política en vez de a la crítica del conocimiento, hacen lo que yo deseo, y no se les puede desear nada mejor».

Podemos imaginarnos las personalidades a las que esta frase les guiña un ojo respetuosamente. Spengler sabe que comparte con ellas la convicción de que ya es hora de quitarles a los jóvenes definitivamente sus caprichos. Son las mismas personalidades que más adelante apelaron a la Realpolitik . En la ira contra los cuadros, los poemas y la filosofía se manifiesta el miedo profundo a que en ese estado «ahistórico» descrito por Spengler con arrobos y pánico en el que ya no hay «problemas políticos» (y tal vez tampoco economía) la cultura, si no desaparece a tiempo, podría dejar de ser la fachada inofensiva que Spengler quisiera derribar: que la cultura denuncia las contradicciones que ya no tienen cabida en la reglamentada subestructura. La cultura suministrada oficialmente en los

países fascistas causaba risa e incredulidad a los afectados por ella, y muchos opositores se refugiaron en los libros, las iglesias y las obras teatrales clásicas, a las que se toleraba porque son tan clásicas y que de este modo dejaban de serlo. El veredicto de Spengler alcanza por igual a la cultura oficial y a su contrario: el expresionismo y el cine están en la misma frase. La falta de distinciones del veredicto concuerda con el carácter de los dictadores, que desprecian sus propias mentiras, odian la verdad y sólo pueden dormir tranquilos cuando ya nadie se atreve a soñar.

Spengler suele parecerle a la resistencia de las ciencias, especialmente en los países anglosajones, un metafísico que violenta la realidad con la arbitrariedad de su construcción conceptual. Entre los idealistas, que piensan que ha negado el progreso en la consciencia de la libertad, encontré unos adversarios no menos enconados que los positivistas. Sin duda, la filosofía de Spengler le hace violencia al mundo. Pero es la misma violencia que se le hace cada día en la realidad. La historia, que está tan llena de vida que el progreso era para ella demasiado mecanicista, parece congelarse de buena gana en el esquema conceptual de Spengler. A primera vista no se ve si una filosofía es metafísica o positivista. A veces los metafísicos son simplemente unos positivistas que ven un poco más lejos o que están menos asustados. ¿Spengler es un metafísico, como dicen él mismo y sus enemigos? Si nos detenemos formalmente en la preponderancia de la conceptualización sobre el contenido empírico, en la dificultad o imposibilidad de verificar y en los conceptos auxiliares groseramente irracionalistas de su teoría del conocimiento, Spengler es sin duda un metafísico. Pero si estudiamos la sustancia de estos conceptos, nos conducen a desiderátums positivistas, en especial al culto del «hecho». Spengler no pierde ninguna oportunidad de calumniar a la verdad (sea cual fuere su sentido) y de glorificar lo que es simplemente como es, lo que tenemos que registrar y aceptar. «Pero en la realidad histórica no hay ideales, sólo hay hechos... No hay razones, no hay justicia, no hay equilibrio, no hay meta final; sólo hay hechos: quien no comprenda esto, que escriba libros sobre política, pero que no haga política».

El conocimiento esencialmente crítico de la impotencia de la verdad en el pasado, de la preponderancia de lo meramente existente sobre los

intentos de escaparse de su círculo mediante la consciencia, se convierte para Spengler (sin que se dé cuenta) en la justificación de lo meramente existente. Que lo que existe, que lo que tiene poder y prevalece podría ser injusto es una idea que no se le ocurre a Spengler o que simplemente Spengler se prohíbe convulsamente a sí mismo y a los demás. Spengler se pone furioso cada vez que oye la voz de la impotencia, y sin embargo sólo puede objetarle que ella es impotente. La doctrina hegeliana de la racionalidad de lo efectivamente real degenera hasta convertirse en una caricatura. El pathos hegeliano de lo real con sentido y el sarcasmo contra los que quieren «mejorar el mundo» se mantienen, pero al mismo tiempo la idea de dominio le quita a la realidad la pretensión de sentido y racionalidad en que se basa el pathos hegeliano. La racionalidad y la irracionalidad de la historia son para Spengler lo mismo, dominio puro, el cual se manifiesta en los hechos.

Nietzsche, cuyo tono altivo Spengler imita continuamente, pero sin renunciar (como aquél) a la concordancia con el mundo, dice en un lugar que Kant defendió los prejuicios del hombre común contra la ciencia con los medios de ésta. Algo similar vale para Spengler, que defendió la fe en los hechos y la docilidad del positivismo contra las resistencias críticas de la metafísica con las armas de ésta. Spengler, un segundo Comte, hizo del positivismo una metafísica, de la subordinación a lo existente el amor al destino, del nadar con la corriente el ritmo cósmico, del absurdo el misterio, de la negación de la verdad la verdad. De ahí su fuerza.

Spengler es uno de esos teóricos de la reacción extrema cuya crítica del liberalismo se reveló superior a la crítica progresiva en muchos aspectos. Valdría la pena investigar por qué. Lo decisivo son las diferencias en la relación con la ideología. La ideología liberal le parecía a la crítica histórico-dialéctica una promesa falsa. Sus portavoces no pusieron en cuestión las ideas de humanidad, libertad y justicia, sino la pretensión de la sociedad burguesa de haberlas realizado. Las ideologías eran para ellos apariencias, pero la apariencia de la verdad. De este modo, una luz reconciliadora iluminó, si no lo existente, sí al menos sus «tendencias objetivas». La teoría del incremento de los antagonismos y la confesión de la posibilidad actual de una recaída en la barbarie no fueron tomadas tan en

serio como para que se comprendiera que las ideologías son algo peor que encubrimientos apologéticos: el absurdo objetivo que ayuda a transformar la sociedad de la competencia liberal en la sociedad de la opresión inmediata. Apenas se planteó la cuestión de cómo iban a transformar lo existente precisamente quienes tienen que cargar con todo su peso. Conceptos como los de masa y cultura fueron aceptados positivamente, sin que se llegara a entender su dialéctica ni el carácter de producto de la categoría específica de masa en el estadio actual de la sociedad y de la transformación simultánea de la cultura en un sistema de control. Tampoco se tomó consciencia de que las «ideas» en su figura abstracta no son la verdad regulativa, sino que adolecen de la injusticia bajo cuyo hechizo están pensadas.

A la derecha le resultaba mucho más fácil comprender las ideologías porque se desinteresaba por la verdad que está contenida de forma falsa en ellas. Quien piensa que la libertad, la humanidad y la justicia son patrañas inventadas por los débiles para protegerse de los fuertes (y en este punto los teóricos de la reacción alemana seguían sobre todo a Nietzsche) es perfectamente capaz de señalar, como abogado de los fuertes, la contradicción que hay entre esas ideas marchitas de antemano y la realidad. La crítica de las ideologías da un vuelco. Vive del desplazamiento del conocimiento de la realidad mala a la maldad de las ideas, que está demostrada porque no se han realizado. Esta crítica es banal, pero posee fuerza cognoscitiva gracias a su concordancia profunda con las potencias que se imponen. Spengler y sus semejantes no son los profetas del curso que el espíritu del mundo toma, sino sus laboriosos agentes.

En la forma del pronóstico está ya el control sobre los seres humanos para anular su capacidad de acción. La teoría que espera todo de los seres humanos y de su acción, que ya no cuenta con las «relaciones de fuerza» políticas, sino que quiere acabar con el «juego de fuerzas», no profetiza. Spengler dice que en la historia es fundamental tener en cuenta ampliamente lo desconocido. Pero lo desconocido de la humanidad es precisamente aquello con lo que no se puede contar. La historia no es una ecuación ni un juicio analítico. La idea de que la historia es eso excluye de antemano la posibilidad de lo otro. La predicción spengleriana de la historia

alude a los mitos de Tántalo y Sísifo y a las sentencias del oráculo, que desde antiguo anuncian cosas malas. Spengler es más un adivino que un profeta. En la adivinación gigantesca y destructiva triunfa el pequeño burgués.

La morfología de la historia universal tiene la misma meta que la grafología en Klages. En el deseo del pequeño burgués de que le adivinen a partir de la escritura su futuro y a partir de las cartas su destino está lo que Spengler reprocha maliciosamente a las víctimas: la renuncia a la autodeterminación consciente. Spengler se identifica con el poder, pero su teoría delata con su adivinación la impotencia de la identificación. Spengler está tan seguro de su causa como un verdugo después de que los jueces hayan dictado sentencia. En la fórmula universal de la filosofía de la historia se perpetúa no sólo la debilidad ajena, sino también la debilidad propia.

Tal vez, esta caracterización de la manera de pensar de Spengler permita hacer algunas reflexiones para criticarla. Su metafísica es positivista porque se conforma con lo que es y tal como es; porque amputa la posibilidad y odia un pensamiento que podría tomar en serio lo posible contra lo real. Spengler abre una brecha en un lugar decisivo de este positivismo, hasta el punto de que algunos de sus reseñadores teológicos creyeron poder reclamarlo como aliado. Este lugar es la concepción spengleriana de la fuerza motriz de la historia, del «alma»: de la naturaleza enigmática e interior, que entra inexplicablemente en la historia, de un tipo especial de ser humano o, como dice Spengler alguna vez, de una «raza».

Pese a la fe en los hechos, pese al escepticismo relativista, Spengler recurre a un principio metafísico como explicación última de la dinámica histórica; un principio que, como Spengler asegura a menudo, es afín al concepto de entelequia de Leibniz y Goethe, «forma acuñada que viviendo se desarrolla». Spengler sitúa esta metafísica del alma colectiva que se despliega y muere (como una planta) en las proximidades de los filósofos de la vida, como Nietzsche, Simmel y Bergson (al que aprecia poco). Hablar del alma y de la vida es para el táctico Spengler un recurso adecuado para criticar a un materialismo que en verdad sólo le disgusta porque no le

parece suficientemente positivista y porque querría que el mundo fuera diferente de cómo es.

Pero la metafísica del alma tiene consecuencias más importantes que esta consecuencia táctica. Se podría hablar de una filosofía latente de la identidad. Exagerando, se podría decir que la historia del mundo se convierte en la historia del estilo: los destinos históricos de la humanidad son (igual que las obras de arte) el producto de su interioridad. El hombre de los hechos ignora la participación de la miseria en la historia. La confrontación del ser humano con la naturaleza, que produce la tendencia a dominar la naturaleza, que luego prosigue en el dominio de unos seres humanos por otros, no se halla en el campo visual de La decadencia de Occidente . Spengler no ve que la fatalidad histórica, que es el tema de su libro, surge de la obligación de confrontarse con la naturaleza. Spengler estetiza la imagen de la historia. La economía es para él un «mundo de formas», igual que el arte, una esfera de expresión pura del alma que esencialmente se constituye al margen de la exigencia de reproducción de la vida.

No es una casualidad que las ideas de Spengler sobre los procesos económicos se caractericen por un diletantismo incorregible. Spengler habla de la omnipotencia del dinero en el mismo tono en que un agitador pequeñoburgués arremete contra la conspiración mundial de la Bolsa. No sabe que para la economía lo decisivo es la producción y no el medio de intercambio. Está tan fascinado por la fachada del dinero, por la «fuerza simbólica» del dinero, que convierte al símbolo en la cosa. Spengler llega a decir, en contradicción manifiesta con todos los programas, que los partidos obreros no quieren «superar los valores dinerarios, sino poseerlos». La esclavitud, el proletariado industrial, las máquinas, son en Spengler unas categorías que no se diferencian esencialmente de la escultura, la polifonía musical o el cálculo infinitesimal. Se evaporan como signos de algo meramente interior. Mientras que a menudo las conexiones transversales entre las categorías heterogéneas de realidad e imagen sacan sorprendentemente a la luz la unidad de épocas históricas, desaparece en cambio todo lo que no pertenece con libertad y autonomía a la facultad humana de expresión. Sólo en alusiones vagas a los nexos cósmicos

sobrevive en Spengler lo que no se puede reducir en tanto que símbolo a la naturaleza humana, que pese a su fatalismo Spengler equipa lujosamente.

De este modo, el mundo sometido al destino en la concepción de la historia de Spengler se presenta como un reino de la libertad. Pero sólo parece serlo. Esta constelación es muy paradójica. Precisamente porque para Spengler todo lo exterior es una imagen de lo interior y porque en él ya no se produce un auténtico proceso entre sujeto y objeto, el mundo parece surgir orgánicamente de la sustancia del alma, igual que la planta de la semilla. La historia adopta, al ser reducida al alma, un carácter de figura, cerrado en sí mismo y, por tanto, determinista. Karl Joël afirma en su crítica publicada en el número especial de la revista Logos que «la enfermedad de este importante libro consiste en que ha olvidado al ser humano con su creación y su libertad. Pese a la interiorización, deshumaniza la historia y la convierte en un decurso de procesos naturales típicos; pese a la animización, corporaliza la historia al elaborar su “morfología” o “fisiognomía”, al comparar sus figuras exteriores, sus formas expresivas, los rasgos particulares de sus manifestaciones».

Spengler deshumaniza la historia no pese a la interiorización, sino precisamente como consecuencia de su interiorización. La naturaleza con la que los seres humanos tienen que confrontarse en la historia es dejada de lado altaneramente por la filosofía de Spengler. A cambio, la historia se transforma en una segunda naturaleza, ciega, sin salida y funesta, como la vida vegetal. Lo que se puede denominar «libertad del ser humano» se constituye en los intentos humanos de romper la coacción natural. Si se ignora ésta, el mundo se convierte en una obra de la humanidad pura, y en esta panhumanidad de la historia se pierde la libertad. La libertad se despliega en la resistencia de lo existente: si la ponemos absolutamente y erigimos al alma en el principio dominante, el alma sucumbe a la mera existencia.

La hybris de la imagen de la historia de Spengler y la degradación del ser humano que él lleva a cabo son en verdad idénticas. La cultura no es, como dice Spengler, la vida de las almas colectivas que se despliegan, sino que surge en la lucha de los seres humanos por las condiciones de su reproducción. De este modo, la cultura contiene un elemento de oposición a

la necesidad ciega: la voluntad de autodeterminarse a partir del conocimiento. Spengler saca a la cultura de ese impulso de la humanidad a sobrevivir. La cultura se convierte para él en un juego del alma consigo misma. Spengler equipara el fantasma de la cultura de la mera interioridad a las fuerzas históricas reales e incluso a las fuerzas naturales porque ha suprimido las otras, así como la realidad en la que podrían ponerse a prueba.

De este modo, el idealismo de Spengler se pone al servicio de la filosofía de poder. La cultura se vuelve inmanente al dominio; el proceso, que surge de la mera interioridad y se recoge necesariamente en la mera interioridad, se convierte en destino; y la historia se disgrega en esa atemporalidad del ascenso y descenso sin sentido de las culturas que Spengler atribuye a las civilizaciones tardías y que conforma el fundamento de su propio plan del mundo. Spengler escamotea el elemento de la cultura que se resiste a estar preso en la naturaleza. El alma pura y el dominio puro son lo mismo, igual que en Spengler el alma domina violenta e implacablemente a sus propios portadores. La historia real se transfigura ideológicamente en historia del alma para que lo que en el ser humano es antitético y se rebela, su consciencia, quede a la merced de la necesidad ciega. Spengler ha demostrado por última vez la afinidad del idealismo absoluto (su doctrina del alma es herencia de Schelling) con la mitología demoníaca. En algunos puntos excéntricos es palpable que Spengler está preso en la mitología. La periodicidad de ciertos acontecimientos, escribe Spengler en una nota a pie de página del segundo volumen, «indica que las mareas cósmicas en forma de vida humana sobre la superficie de un pequeño astro no existen por sí mismas, sino que están en armonía con el movimiento infinito del universo. En un libro interesantísimo y pequeño: R. Mewes, *Die Kriegs- und Geistesperioden im Völkerleben und Verkündigung des nächsten Weltkrieges* (1896), se establece la afinidad de estos periodos bélicos con periodos de temporal, de manchas solares y de ciertas constelaciones planetarias y se prevé una gran guerra para 1910-1920. Pero estas conexiones y muchas otras más del mismo tipo que aparecen en el espacio de nuestros sentidos ocultan un misterio que tenemos que respetar».

Pese a sus sarcasmos contra la mística civilizatoria, Spengler se acerca mucho en estas formulaciones a la superstición astrológica. Así acaba la glorificación del alma.

El retorno de lo que siempre es igual en que termina esta teoría del destino no es otra cosa que la reproducción permanente de la culpa del ser humano contra otros seres humanos. En el concepto de destino, que somete a los seres humanos a un dominio ciego, se refleja el dominio que los seres humanos ejercen. Siempre que Spengler habla del destino se trata de la sumisión de un grupo de seres humanos a otros. La metafísica del alma se suma al positivismo para hipostasiar como eterno e ineludible el principio del dominio que se reproduce incesantemente. La ineludibilidad del destino está definida en verdad por el dominio y la injusticia, y el orden del mundo de Spengler oculta esto. La justicia aparece en él como el contraconcepto grotesco del concepto de destino. En uno de los pasajes más brutales de su libro, una parodia involuntaria de Nietzsche, Spengler lamenta «que el sentimiento mundial de lo racial, el sentido de los hechos político y por tanto nacional (right or wrong, my country), la decisión de ser el sujeto y no el objeto del desarrollo histórico (pues no hay una tercera posibilidad), en pocas palabras la voluntad de poder, es sometida por una inclinación cuyos dirigentes son a menudo unas personas sin impulsos originarios, pero obsesionadas con la lógica y que viven en un mundo de verdades, ideales y utopías, personas librescas que creen poder sustituir lo real por lo lógico, la fuerza de los hechos por una justicia abstracta, el destino por la razón. Esto empieza con las personas del miedo eterno, que se retiran de la realidad a conventos, cuartos de pensador y comunidades espirituales y que declaran indiferente a la historia universal, y acaba en cada cultura con los apóstoles de la paz mundial. Cada pueblo produce estos desechos (dicho sea desde el punto de vista histórico). Ya las cabezas forman en la fisionomía un grupo propio. Ocupan en la “historia del espíritu” un piso alto (muchas de ellas tienen nombres célebres), pero desde el punto de vista de la historia real tienen poco valor».

Por tanto, oponerse a Spengler significaría superar históricamente el «punto de vista de la historia real», que no es historia, sino naturaleza mala, y realizar lo históricamente posible, que Spengler considera imposible

porque todavía no está realizado. La crítica de James Shotwell ha abordado insobornablemente esta cuestión: «Hasta ahora, al otoño siempre le ha seguido el invierno porque la vida se repetía en círculo y se desarrollaba en el espacio limitado de una economía autárquica. El trato entre las diversas sociedades tenía un carácter más rapiñador que estimulante porque la humanidad todavía no había encontrado un medio para conservar la cultura que no la hiciera depender en una medida desproporcionada de quienes no participaban en sus beneficios materiales. Desde las primeras correrías salvajes y la esclavitud hasta los problemas industriales de nuestros días, todas las culturas se han levantado sobre unas bases económicas falsas y se han apoyado en unas sutilidades morales y religiosas igualmente falsas. Les ha faltado el equilibrio interior porque comenzaron con la injusticia de la explotación. No hay razón para suponer que la cultura moderna tiene que repetir obligatoriamente este ritmo subversivo».

Este conocimiento despliega toda la concepción de la historia de Spengler. Si la decadencia de la Antigüedad se debe a una necesidad autónoma en la vida y la expresión de su alma, tiene en efecto el aspecto del destino, y es fácil transferir los rasgos de la fatalidad a la situación actual. Pero si, como supone Shotwell, la decadencia de la Antigüedad es una consecuencia del improductivo sistema de latifundios y de la esclavitud, podemos controlar el destino si conseguimos superar estas y otras formas similares de dominio, y la estructura universal resulta ser una analogía falsa con una unicidad mala.

Por supuesto, esto incluye más que la fe en el progreso continuo y en la supervivencia de la cultura. Spengler resaltó la naturalidad de la cultura con un énfasis que debería quebrantar de una vez por todas la confianza en la fuerza reconciliadora de la cultura. Spengler ha demostrado de una manera más contundente que casi todos los demás autores cómo la naturalidad de la cultura impulsa una y otra vez hacia la decadencia y cómo la cultura está implicada en tanto que forma y orden en el dominio ciego que en una crisis permanente el destino dispensa por igual a sí mismo y a sus víctimas. Lo que es cultura lleva la huella de la muerte: negar esto no serviría de nada ante Spengler, que ha sido tan indiscreto sobre los secretos de la cultura como Hitler sobre los secretos de la propaganda.

Para escapar del círculo mágico de la morfología de Spengler no basta con difamar la barbarie y confiar en la salud de la cultura (una confianza ciega en cuya cara Spengler se podría reír). Más bien, el elemento de barbarie hay que captarlo en la cultura misma. Sólo tienen una oportunidad de sobrevivir al veredicto de Spengler los pensamientos que desafían a la idea de cultura no menos que a la realidad de la barbarie. El alma de la cultura de Spengler, el «estar en forma» vital, el mundo simbólico arcaico e inconsciente con cuya expresividad Spengler se embriaga, todos estos testimonios de vida imperiosa son mensajeros de la fatalidad cuando aparecen en la realidad. Pues dan testimonio de la coacción y el sacrificio que la cultura impone a los seres humanos. Confiar en la cultura y negar la decadencia significa quedar más aún a merced de su enredo mortal. Y también significa querer restablecer aquello sobre lo que la historia ya ha emitido ese veredicto que para Spengler es el definitivo, mientras que la historia universal, al ejecutar su sentencia, mete en razón, ahora que es irrecuperable, a lo que con razón ha condenado.

Una cosa se le oculta a la mirada de cazador con que Spengler recorre despiadadamente las ciudades de la humanidad como si fueran el terreno silvestre que son: las fuerzas que la decadencia libera. «¡Cómo parece enfermo todo lo que deviene!»: esta frase del poeta Georg Trakl trasciende el paisaje de Spengler. En el mundo de la vida violenta y oprimida, la decadencia que se niega a seguir a esta vida, a su cultura, a su rudeza y a su excelsitud es el refugio de los mejores. Los impotentes que, cumpliendo las órdenes de Spengler, son dejados de lado y aniquilados por la historia encarnan negativamente en la negatividad de esta cultura lo que promete, aunque sea débilmente, quebrar el dictado de la misma y acabar con el horror del pasado. En esta oposición está la única esperanza de que el destino y el poder no tengan la última palabra. Contra la decadencia de Occidente no está la cultura resucitada, sino la utopía que pregunta sin palabras en la imagen de la cultura en decadencia.

El ataque de Veblen a la cultura

La Theory of the Leisure Class de Veblen es famosa gracias a la doctrina del conspicuous consumption . De acuerdo con ella, desde un estadio muy temprano de la historia (que se caracteriza por el principio de la rapiña) hasta hoy, el consumo de bienes está en una medida muy amplia al servicio no de la satisfacción de las verdaderas necesidades de las personas ni de lo que Veblen suele llamar «la abundancia de la vida», sino de la conservación del prestigio social, del «estatus». Veblen llega a partir de la crítica del consumo de bienes como mera ostentación a unas conclusiones que concuerdan estéticamente con las de la Nueva Objetividad (que fueron formuladas al mismo tiempo por Adolf Loos) y prácticamente con las de la tecnocracia. Pero los elementos activos históricamente de la sociología de Veblen no circunscriben suficientemente los impulsos objetivos de su pensamiento. Éstos se dirigen contra el carácter bárbaro de la cultura. El libro de Veblen presenta una y otra vez la expresión barbarian culture como una máscara de sacrificios. Aparece ya en la primera frase. Mientras que de manera precisa esta expresión sólo se refiere a una fase (pero muy amplia, pues se extiende desde el cazador y guerrero arcaico hasta el señor feudal y el monarca absoluto, y su umbral con la época capitalista es deliberadamente confuso), en innumerables pasajes es clarísima la intención de denunciar como barbarie a la modernidad cuando plantea con vigor la pretensión de cultura. Precisamente los rasgos en que la modernidad se revela digna del ser humano porque se ha escapado de la utilidad desnuda son para Veblen vestigios de épocas históricas muy antiguas. La emancipación respecto del reino de los fines es para Veblen simplemente el índice de una inutilidad que se debe a que las institutions culturales (la lengua filosófica alemana debería traducir el concepto de institution de Veblen como Bewusstseinsform [«forma de consciencia»] y no como Einrichtung [«institución»]; el propio Veblen define en cierta ocasión las institutions como habits of thought) y las disposiciones

antropológicas no cambian al mismo tiempo que y de manera acorde con los modos económicos de producción, sino que se quedan a la zaga de éstos y en periodos determinados entran en contradicción patente con ellos. Las características de la cultura en las que el afán de beneficio, la codicia y la limitación a lo inmediato parecen superadas son, de acuerdo más con la tendencia de los pensamientos de Veblen que con sus formulaciones oscilantes entre el odio y la prudencia, el mero residuo de figuras superadas objetivamente de la codicia, el afán de beneficio y la inmediatez mala. Esas características brotan de la necesidad de mostrarle a la gente que estamos dispensados de preocuparnos por la cruda vida práctica; en especial, que podemos dedicar nuestro tiempo a cosas inútiles para mejorar nuestra posición en la jerarquía social y nuestra cuota de honor social, consolidando así nuestro poder sobre otras personas. La cultura se vuelve contra la utilidad en nombre de la utilidad mediata. La cultura está marcada por la mentira de la vida. Veblen sigue su huella con una insistencia que se parece a la de su contemporáneo Freud cuando estudia la «escoria del mundo fenoménico». El bastón y el césped, el árbitro deportivo y los caracteres de los animales domésticos se convierten para la mirada melancólica de Veblen en alegorías que delatan lo bárbaro de la cultura.

Debido a este método, no menos que a toda su teoría, Veblen fue difamado como destructivo, como chiflado y como outsider, y en la universidad de Chicago se produjo un escándalo que acabó con su despido. Pero al mismo tiempo se adaptó su doctrina. Hoy es reconocida oficialmente, y su contundente terminología ha llegado hasta los periódicos (igual que la de Freud). Esto se puede entender como la tendencia objetiva de anular a un rival molesto integrándolo. El pensamiento de Veblen no se opone a esta integración. Es menos propio de un outsider de lo que parece a primera vista. Si estudiáramos sus antepasados espirituales, llegaríamos a tres fuentes. La primera y más importante es el pragmatismo americano. Veblen pertenece por completo a su tradición más antigua, de tono darwinista. «La vida del hombre en sociedad», así empieza el capítulo central de su libro, «al igual que la vida de las demás especies animales, es una lucha por la existencia y, por ende, un proceso de adaptación selectiva. La evolución de la estructura social ha sido un proceso de selección natural

de instituciones. El progreso que se ha hecho y se está haciendo en las instituciones humanas y en el carácter humano puede atribuirse, en términos generales, a una selección natural de los hábitos mentales más convenientes y a un proceso de adaptación forzosa de los individuos a un medio que ha cambiado progresivamente con el desarrollo de la comunidad y con las cambiantes instituciones bajo las que han vivido los hombres». El concepto de adaptation o adjustment es central. El ser humano está sometido a la vida igual que al experimento del desconocido director de un laboratorio, y se espera de él que se adapte de tal modo a las condiciones dadas (tanto naturales como históricas) que siga teniendo la oportunidad de sobrevivir. Los pensamientos son verdaderos en la medida en que están al servicio de esta adaptación y contribuyen a la supervivencia de la especie. La crítica de Veblen comienza siempre por un lugar en que la adaptación es imperfecta. Veblen ve muy bien la dificultad con que tropieza la teoría de la adaptación en el ámbito social. Sabe que muchas de las condiciones a las que los seres humanos se tienen que adaptar están producidas por la sociedad: que entre dentro y fuera hay interacción y que la adaptación puede redundar en provecho de relaciones cosificadas. Este conocimiento impulsa a Veblen a refinar y modificar continuamente la teoría de la adaptación. Pero esta teoría apenas llega al punto en que la necesidad absoluta de la adaptación quedaría en cuestión. El progreso es adaptación, nada más. Veblen ignora tenazmente que la composición interior de este concepto y su dignidad podrían ser diferentes cualitativamente en seres conscientes que en el nexo natural ciego. La concordancia de esta posición fundamental de Veblen con el clima espiritual que lo rodeaba facilitó que sus herejías fueran aceptadas.

Pero el contenido específico de su teoría de la adaptación remite a una segunda fuente del viejo positivismo, a la escuela de Saint-Simon, Comte y Spencer. El mundo al que según Veblen los seres humanos tienen que adaptarse es el mundo de la técnica industrial. Veblen defiende con Saint-Simon y Comte la supremacía de la técnica industrial. En concreto, el progreso consiste para él en asimilar las formas de la consciencia y de la «vida» (la esfera de consumo) a las formas de la técnica industrial. El medio para esto es el pensamiento científico. Veblen lo entiende como la aplicación universal del principio causal frente a los residuos animistas. El

pensamiento causal significa para él la preponderancia de las relaciones objetivas y reguladas (cuyo concepto procede del concepto industrial de trabajo) sobre las ideas personalistas y antropomórficas. En especial, el pensamiento causal excluye estrictamente todo concepto de teleología. A la idea de que el curso de la historia es un progreso lento e irregular, pero inquebrantable, en la adaptación al mundo y en el desencantamiento del mismo le corresponde una clasificación de los estadios parecida a la de Comte. En este contexto, Veblen da a entender varias veces que en la próxima fase se producirá la abolición de la propiedad privada. Esto nos indica que Marx es la tercera fuente. La posición de Veblen ante el marxismo es controvertida. Su crítica no es una crítica de la economía política de la sociedad burguesa en sus presupuestos, sino de su vida no económica. El recurso constante a la psicología y a los habits of thought para explicar hechos económicos es incompatible con la teoría objetiva del valor de Marx. Sin embargo, Veblen incorporó a su concepción pragmatista todo lo que pudo de las teorías secundarias del marxismo. Aquí está el origen de algunas expresiones de Veblen, como conspicuous waste y reversion. La idea de un consumo cuya causa no está en él mismo, sino en unas cualidades sociales de los objetos de trueque reflejadas objetivamente, es afín a la teoría de Marx sobre el carácter de fetiche de la mercancía; la tesis de la reversion, del recurso forzoso a formas de consciencia anticuadas bajo la presión de las relaciones económicas, tiene como mínimo algo que ver con Marx. Al intentar comprender en sentido pragmatista los antagonismos del proceso de adaptación de los seres humanos, salen a la luz en Veblen (igual que en Dewey) motivos dialécticos. El pensamiento de Veblen es una amalgama de positivismo y materialismo histórico.

Pero con esta fórmula hemos avanzado poco hacia el núcleo de la teoría de Veblen. Lo fundamental es la fuerza que reúne en ella esos motivos. La experiencia básica de Veblen se puede caracterizar como la experiencia de la falsa unicidad. Cuanto más se impulsa la producción industrial masiva de bienes que son iguales unos a otros y su distribución centralizada, cuanto menos consiente el orden técnico-económico de la vida la individuación del hic et nunc a través del modo de producción artesanal, tanto más se convierte en mentira la manifestación del hic et nunc, de lo no sustituible

por otros objetos de su mismo tipo. Es como si la pretensión (imprescindible y fortalecida continuamente en interés de las ventas) de las cosas de ser cada una algo particular se burlara de un estado de la humanidad en el que todos estamos obligados a ser siempre lo mismo. Veblen no puede soportar esta burla. Insiste con saña en que el mundo ha de presentarse en esa igualdad abstracta de sus objetos que está prefigurada por las relaciones. Cuando Veblen propugna la configuración racional de la vida de consumo, propiamente sólo está exigiendo que la producción masiva, que calcula de antemano al comprador como su objeto, tome partido por fin en la esfera del consumo. Desde que «deliciously different» y «quaint» se han petrificado como fórmulas estandarizadas de los anuncios, la experiencia de Veblen está en la calle. Él fue el primero en consumirla espontáneamente. Veblen captó la falsa individualidad de las cosas mucho antes de que el procedimiento técnico acabara con la individualidad. Vio la mentira de lo particular en la discrepancia de los objetos: en la contradicción entre su figura y su función. Exagerando se podría decir que el kitsch del siglo XIX, en la figura de la ostentación^[1], era para Veblen la imagen del futuro despotismo. Veblen percibió en el kitsch un aspecto que se escapó a los críticos estéticos y que puede contribuir a explicar la expresión catastrófica que muchas arquitecturas y muchos intérieurs del siglo XIX han adoptado hoy: la expresión de la opresión. Ante la mirada de Veblen, los ornamentos se convierten en amenazas, pues empiezan a parecerse a los viejos modelos de represión. Veblen lo dice con la mayor claridad en un pasaje dedicado a la discusión de los edificios de beneficencia: «Por ejemplo, puede haberse destinado ciertos fondos a la fundación de un asilo de expósitos o de una casa de retiro para inválidos. Desviar gastos hacia el derroche ostensible en casos semejantes no es algo tan raro como para producir sorpresa o provocar una sonrisa. Una parte considerable de los fondos destinados a esa obra se gasta en la construcción de un edificio, en la fachada del cual se emplea alguna piedra estéticamente objetable, pero costosa, y que se cubre con detalles grotescos e incongruentes, destinados, como sus muros almenados, sus torrecillas, sus portones ostentosos y sus avenidas estratégicas, a sugerir ciertos métodos bárbaros de guerra». El énfasis en el aspecto amenazador de la opulencia y

la ornamentación está al servicio de la filosofía de la historia de Veblen. Las imágenes de barbarie agresiva que Veblen percibió en el kitsch del siglo XIX, especialmente en la decoración de los años de las fundaciones, eran para su fe en el progreso vestigios de épocas pasadas o rasgos de la regresión de quienes no producen, de quienes no participan en el proceso industrial de trabajo. Pero al mismo tiempo los rasgos que Veblen considera arcaicos son los rasgos del horror inminente. La triste inervación de Veblen desmiente a su mentalidad favorable al progreso. La historia de la humanidad se le ha formado en la anticipación de su fase más terrible. El shock que le causa a su sensibilidad un asilo de expósitos que parece un castillo se ha convertido en una fuerza histórica en el edificio Columbushaus, la cámara de tortura de los nacionalsocialistas al estilo de la Nueva Objetividad. Veblen hipostasía el dominio total. Toda la cultura de la humanidad se convierte para él en una caricatura del horror desnudo. La fascinación de la desdicha explica y justifica la injusticia que Veblen comete con la cultura. Hoy la cultura ha adoptado el carácter de los anuncios, de la baratija, y en Veblen nunca fue otra cosa que anuncios, exhibición del poder, botín, beneficio. Con misantropía grandiosa, Veblen deja de lado todo lo que va más allá de esto. La paja en su ojo le ayuda a percibir los rastros de sangre de la injusticia hasta en las imágenes de la felicidad. Las metrópolis del siglo XIX han reunido engañosamente las columnas del templo ático, las catedrales góticas y los altivos palacios de las ciudades italianas en nombre de la capacidad ilimitada de disponer de la historia humana. Veblen se venga de ellos: los auténticos templos, catedrales y palacios son para él tan falsos como las imitaciones. La historia universal es una exposición universal. Veblen explica la cultura a partir del kitsch, no al revés. En su prólogo a *Theory of the Leisure Class*, Stuart Chase formula con la mayor sencillez posible la generalización que Veblen hace del estado en que la cultura es devorada por los anuncios: «Las personas que están por encima de la línea de la mera subsistencia, en esta época y en todas las épocas anteriores, no usan primariamente para propósitos útiles el excedente que la sociedad les ha dado». En «todas las épocas anteriores» se oculta lo que no concuerda con la business culture de la última época: la fe en el poder real de los ritos, el motivo de la sexualidad

y de su simbolismo (la sexualidad no es mencionada ni una sola vez en toda la *Theory of the Leisure Class*), la necesidad artística de expresarse, el deseo de huir de la esclavitud de los fines. El enemigo pragmatista mortal de la teleología procede sin querer según el esquema de una teleología satánica. El racionalismo más rudo le parece suficientemente bueno a la seguridad de Veblen para sacar a la luz el poder de los fetiches en el presunto reino de la libertad. La concreción que se opone a la uniformidad de la naturaleza se pervierte, según la acusación de Veblen, en el producto masivo que plantea la pretensión engañosa de ser concreto.

La mirada malvada es fecunda. Da con fenómenos que malentendemos y minimizamos si los despachamos desde arriba como la mera fachada de la sociedad, sin demorarnos en ellos. Uno de esos fenómenos es el deporte. Veblen caracterizó acertadamente como un estallido de violencia, opresión y espíritu de rapiña a toda forma de deporte, desde los juegos de lucha de los niños y los ejercicios físicos de las universidades hasta las grandes ostentaciones deportivas que posteriormente han florecido en los Estados dictatoriales de ambos tipos. «Esas manifestaciones del temperamento depredador hay que clasificarlas bajo el epígrafe de hazaña. En parte son expresiones simples e irreflexivas de una actitud de ferocidad emulativa, y en parte son actividades deliberadamente emprendidas con la intención de conseguir una reputación mediante la proeza. Igual carácter tienen los deportes de toda clase». La pasión por el deporte tiene naturaleza regresiva, según Veblen: «La base de la afición al deporte es una constitución espiritual arcaica». Pero no hay nada más moderno que este arcaísmo: los acontecimientos deportivos fueron los modelos de las reuniones totalitarias de masas. Son unos excesos tolerados que unen el momento de la crueldad y la agresión con el cumplimiento autoritario y disciplinado de las reglas del juego: los acontecimientos deportivos son tan legales como los pogromos de la «Nueva Alemania» y de las «democracias populares». Veblen detecta la afinidad del exceso deportivo con la capa dirigente y manipuladora: «Si una persona así dotada de una proclividad hacia las hazañas se encuentra en una situación que le permita guiar el desarrollo de los hábitos de los miembros adolescentes de la comunidad, puede ejercer una influencia considerable en dirección a conservar y fomentar las ganas

de pelear. Éste es, por ejemplo, el significado de la atención con que en los últimos tiempos han fomentado muchos clérigos y otros pilares de la sociedad las “brigadas de muchachos” y otras organizaciones pseudomilitares». El conocimiento de Veblen llega más lejos. Veblen sabe que el deporte es una pseudo actividad: canaliza energías que en otro lugar podrían ser peligrosas; invierte actividad absurda con los signos engañosos de la seriedad y el significado. Cuanto menos necesita uno trabajar, tanto más se siente obligado a despertar la apariencia de actividad seria, socialmente confirmada, pero desinteresada. Al mismo tiempo, el deporte corresponde al espíritu de rapiña agresivo y práctico. Reduce a una fórmula común los desiderátums antagonistas de la actuación útil y la pérdida de tiempo. De este modo, el deporte se convierte en el elemento del embuste, del *make believe*. Por supuesto, habría que completar el análisis de Veblen. Pues el deporte incluye no sólo el impulso a ejercer la violencia, sino también el impulso a obedecer y sufrir. La psicología racionalista de Veblen le oculta el momento masoquista del deporte. Veblen entiende el espíritu deportivo no simplemente como un vestigio de una forma de sociedad pasada, sino tal vez más aún como la adaptación incipiente a la nueva y amenazadora forma de sociedad (al contrario de las quejas de Veblen de que las instituciones se han quedado a la zaga del espíritu de la industria, que por supuesto él reduce a la tecnología). Se podría decir que el deporte moderno intenta devolverle al cuerpo una parte de las funciones que la máquina le ha quitado. Pero lo hace para instruir implacablemente a los seres humanos en el uso de la máquina. El deporte moderno asimila tendencialmente el cuerpo a la máquina. Por eso pertenece al reino de la falta de libertad, con independencia de cómo esté organizado.

Menos actual parece otro complejo de la crítica de la cultura de Veblen: la «cuestión femenina». Para los programas socialistas, la emancipación definitiva de la mujer era una cosa tan obvia que habían dejado de pensar en la posición concreta de la mujer. Y en la literatura burguesa se considera cómica a la cuestión femenina desde Shaw. Strindberg la pervirtió al convertirla en la cuestión masculina, igual que Hitler convirtió la emancipación de los judíos en la emancipación respecto de los judíos. La imposibilidad de la liberación de la mujer en las condiciones dominantes se

achaca no a éstas, sino a los abogados de la libertad, y se confunde la fragilidad de los ideales emancipadores, que los acerca a la neurosis, con su realización. La dependienta sin prejuicios que está a gusto en el mundo mientras pueda ir con su novio al cine ha sustituido a Nora y a Hedda; y si hubiera oído hablar de ellas, les reprocharía con palabras elegantes que les falta el sentido de la realidad. A ella le corresponde el hombre que usa la libertad erótica sólo para acoger fría y desdichadamente a su compañera, de complacencia limitada, y agradecersele despreciándola con más cinismo todavía. Veblen, que tiene muchas cosas en común con Ibsen, es tal vez el último pensador importante que toma en serio la cuestión femenina. Apologista tardío del movimiento feminista, Veblen tomó nota de las experiencias de Strindberg. La mujer se convierte sociológicamente para él en lo que ella es psicológicamente para sí misma: en una cicatriz. Veblen conoce la humillación patriarcal de la mujer. Su posición, que él considera un vestigio del estadio del cazador y el guerrero, se parece a la del sirviente. El tiempo libre y el lujo que se le conceden han de reforzar el estatus de su maestro. Esto tiene dos consecuencias que se contradicen. Sin reproducir el texto de Veblen se podrían formular así: por una parte, la mujer está en cierto sentido al margen de la «vida práctica» gracias precisamente a su situación degradante como «esclava» y objeto de ostentación. La mujer no está (o todavía no lo estaba en tiempos de Veblen) expuesta a la competencia económica en la misma medida que el hombre. En algunas capas sociales y en algunas épocas estuvo dispensada de desarrollar las cualidades que Veblen reúne en la categoría suprema de espíritu de rapiña. Gracias a su distancia del proceso de producción, la mujer retiene rasgos en los que sobrevive el ser humano todavía no completamente socializado. Así, la mujer perteneciente a la capa superior parece destinada a darle la espalda a ésta. Sin embargo, a esto se opone una contratendencia cuyo síntoma predominante es para Veblen el conservadurismo de la mujer. La mujer apenas participa como sujeto en el desarrollo histórico. La dependencia en que la mantienen la mutila. Esto compensa la oportunidad que la exclusión de la competencia económica le proporciona. Comparadas con la esfera de intereses espirituales del hombre, incluido el que se reduce a la barbarie del trabajo, la mayor parte de las mujeres se encuentran (en

opinión de Veblen) en un estado de consciencia al que no duda en calificar de imbécil. Podríamos continuar la argumentación de Veblen diciendo que la mujer está al margen de la esfera de la producción sólo para ser absorbida por la esfera del consumo, para ser hechizada por la inmediatez del mundo de las mercancías, igual que los hombres están atados a la inmediatez del beneficio. La injusticia que la sociedad masculina comete con las mujeres se muestra en ellas: las mujeres se asimilan a las mercancías. Esta idea de Veblen indica un cambio en la utopía de la emancipación. La esperanza no aspira a que los mutilados caracteres sociales de las mujeres se vuelvan iguales a los mutilados caracteres sociales de los hombres, sino a que alguna vez desaparezca con el rostro de la mujer que sufre también el rostro del hombre activo y capaz; que lo único que sobreviva de la ignominia de la diferencia sea su felicidad.

Por supuesto, estas ideas son ajenas a Veblen. Su imagen de la sociedad no tiene que ver, pese a esa alusión imprecisa a la abundancia de la vida, con la felicidad, sino con el trabajo. La felicidad aparece en su campo visual sólo como cumplimiento del «instinto del trabajo eficaz», la categoría antropológica suprema de Veblen. Veblen es un puritano malgré lui-même . Ataca infatigablemente los tabúes, pero su crítica se detiene ante la santidad del trabajo. Su crítica tiene algo de la sabiduría paternal de que la cultura no hace honor suficientemente a su propio trabajo, sino que tiene su insolente honor en ser dispensada del trabajo, en el ocio. Veblen, la mala conciencia de la sociedad, confronta a ésta con su propio principio de utilidad. Y le recuerda que de acuerdo con este principio la cultura es derroche y embuste, tan irracional que suscita dudas sobre la racionalidad del sistema. Veblen tiene algo del burgués que toma demasiado en serio la exigencia de ahorrar. De este modo, toda la cultura se le convierte en un gasto absurdo, como el que hacen los insolventes. Precisamente al insistir en un solo motivo, Veblen saca a la luz el absurdo de un proceso social que sólo se puede mantener vivo si continuamente «calcula mal» y construye bambalinas de apariencia y engaño. Pero el propio Veblen tiene que pagar el precio de su método: idolatra la esfera de la producción. Veblen distingue dos categorías de institutions económicas modernas: «la pecuniaria y la industrial». De acuerdo con esto clasifica las ocupaciones de los seres humanos y los

modos de comportamiento que corresponden a estas ocupaciones. «En la medida en que el proceso competitivo de adquisición y tenencia modela los hábitos mentales de los hombres y en la medida en que sus funciones económicas están comprendidas dentro del ámbito de la propiedad de riqueza concebida en términos de valor de cambio y de su administración y financiación mediante la permutación de sus valores, su experiencia de la vida económica favorece la supervivencia y acentuación del temperamento y los hábitos mentales depredadores». Veblen no consigue comprender el proceso social como un proceso total, y por esta razón establece dentro de este proceso una división entre funciones productivas y no productivas que se dirige de antemano contra los mecanismos irracionales de distribución. Veblen delata esto cuando habla de «esa clase de personas y esa serie de deberes en el proceso económico que tienen que ver con la propiedad de empresas ocupadas en la industria basada en la competencia; en especial aquellas operaciones fundamentales de administración económica que se clasifican como operaciones financieras. Hay que añadir a éstas la mayoría de las ocupaciones comerciales». A la luz de esta distinción queda completamente claro qué objeta Veblen a la leisure class: no la presión que ella ejerce, sino que, de acuerdo con el ethos puritano del trabajo de Veblen, la leisure class no carga con suficiente presión. Veblen le envidia la oportunidad de escapar, por desfigurada que esté. Le parece arcaico que las personas independientes económicamente todavía no estén atrapadas completamente por las necesidades de la vida: «un hábito mental arcaico persiste porque ninguna presión económica efectiva obliga a esa clase a adaptar sus hábitos mentales a la nueva situación»: a esa adaptation que Veblen propugna. Sin duda, a Veblen no le es ajeno el contramotivo del ocio como presupuesto de la humanidad. Pero aquí se impone un esquema de pensamiento ateórico, pluralista. El ocio ha de tener su lugar, y el derroche también, pero sólo «estéticamente». Ya que es un economista, Veblen no quiere hablar de esto. No hay que pasar por alto la burla que este reparto de papeles dirige a lo estético, que está aislado. Por eso hay que preguntar con rigor qué significa en Veblen «económico». No se trata de hasta qué punto sus escritos forman parte de la ciencia económica, sino de su concepto de lo económico. Este concepto es definido implícitamente por Veblen como

profitable . Veblen habla de lo económico igual que el comerciante que rechaza una tarea inútil porque no es económica, pero no analiza el concepto de lo útil y lo inútil que presupone. Veblen muestra que la sociedad actúa de una manera que no es económica según su propio criterio. Esto es mucho y poco al mismo tiempo. Mucho: porque Veblen saca a la luz la irracionalidad de la razón. Poco: porque renuncia ante el entrelazamiento de lo útil y lo inútil. Veblen cede la cuestión de lo inútil a categorías heterónomas, impuestas por la división del trabajo de las ciencias, y se convierte en un comisario de ahorro de la cultura cuyo voto podría ser vetado por sus colegas estéticos, en vez de entender la contraposición de los sectores como expresión de la división fetichista del trabajo. El economista Veblen trata a la cultura de una manera demasiado arrogante y la borra de los presupuestos como un derroche, pero en secreto se resigna ante su mera existencia fuera de los presupuestos. Veblen no comprende que sobre la razón de ser de la cultura no hay que juzgar de acuerdo con el sector de quien pregunta, sino de acuerdo con el conocimiento de la conexión de la sociedad. De ahí que su crítica de la cultura posea un momento de payasada.

A Veblen le gustaría hacer tabula rasa , eliminar los escombros de la cultura, poner al descubierto la piedra. Pero la búsqueda de «residuos» suele quedar a merced de la ofuscación. La apariencia es dialécticamente el reflejo de la verdad; lo que no admite la apariencia se convierte en su víctima porque con los escombros renuncia a la verdad, que no aparece en otro lugar. Pero Veblen se cierra a los motivos de todo lo que va contra su experiencia fundamental. En los escritos póstumos de Frank Wedekind está la observación de que el kitsch es el gótico o el barroco de nuestro tiempo. Veblen toma demasiado a la ligera la necesidad histórica del kitsch ahí indicada. Para él, el castillo falso es simplemente anacrónico. Veblen no sabe nada de la modernidad de la regresión. Para él, las engañosas imágenes de la unicidad en la era de la producción masiva son meros residuos, no réplicas de la mecanización industrial que dicen algo sobre ésta. El mundo de esas imágenes que Veblen desenmascara como conspicuous consumption es un mundo sintético de imágenes. Es el intento fracasado, pero necesario, de huir de la pérdida de experiencia que el modo moderno de producción

implica y de sustraerse mediante la concreción al dominio de lo abstractamente igual. Los seres humanos prefieren creer en lo concreto a renunciar a la esperanza que lo concreto lleva adherida. Los fetiches de mercancías no son simplemente la proyección de relaciones humanas opacas al mundo de las cosas. Son al mismo tiempo las divinidades quiméricas que representan lo que no se reduce al trueque, mientras que ellas mismas han surgido de la primacía de éste. El pensamiento de Veblen retrocede ante esta antinomia, que hace del kitsch un estilo. Lo kitsch no es simplemente un fracaso del trabajo. Que las imágenes sintéticas sean regresiones a un pasado remoto indica sólo que lo kitsch es imposible. El arte avanzado ha diseñado imágenes que tienen en cuenta tanto lo técnicamente posible como la pretensión humana a lo concreto. La sociedad no le ha prestado atención. Tal vez se nos permita formular con una tesis la relación entre progreso («modernidad») y regresión («arcaísmo»). En una sociedad en la que el desarrollo y el estancamiento de las fuerzas surgen del mismo principio, todo progreso técnico significa al mismo tiempo una regresión^[2]. Cuando Veblen habla de barbarian normal, delata que ha presentido esto. La barbarie es normal porque no está formada por meros rudimentos, sino que es reproducida constantemente en la misma medida que el dominio de la naturaleza. Veblen consideró demasiado inofensiva a esta equivalencia. Percibió que el castillo medieval y la estación de ferrocarril no son simultáneos, pero no vio aquí una ley de la filosofía de la historia. La estación se enmascara como castillo, pero la máscara es su verdad. Sólo una vez que el mundo técnico de cosas está directamente al servicio del dominio, es capaz de quitarse esas máscaras. Y sólo en los Estados totalitarios y de terror llega a ser igual a sí mismo.

Cuando Veblen ignora la coacción en el arcaísmo moderno y cree poder eliminar las imágenes sintéticas como meras mentiras de vida, fracasa al mismo tiempo ante la *quaestio iuris* social del lujo y el derroche, con los que el reformador social querría acabar como con una excrecencia. Se podría hablar de un carácter doble del lujo. En uno de sus aspectos concentra Veblen sus baterías lumínicas: la parte del producto social que no beneficia a las necesidades humanas y a la felicidad humana, sino que es derrochada para conservar las relaciones anticuadas. El otro aspecto del lujo

es un uso de partes del producto social que no está ni directa ni indirectamente al servicio del restablecimiento de las fuerzas agotadas de trabajo, sino de los seres humanos en tanto que no están atrapados completamente por el principio del beneficio. Veblen no distingue explícitamente estos dos momentos del lujo, pero su intención es sin duda eliminar el primero como conspicuous consumption y salvar el segundo en nombre de la fullness of life . Pero en la claridad de esta intención está la debilidad de la teoría. Hoy ya no se pueden aislar en el lujo los faux frais [«gastos imprevistos»] y la felicidad, que conforman la identidad mediada en sí misma del lujo. Mientras que la felicidad sólo existe donde los seres humanos se sustraen intermitentemente a la socialización mala, la figura concreta de su felicidad contiene la situación de la sociedad en conjunto, lo negativo^[3]. Se podría interpretar la novela de Proust como el intento de despegar esta contradicción. Así, la felicidad erótica nunca se refiere al ser humano en sí, sino al ser humano en su determinidad social y en su aparición social. Benjamin dijo en cierta ocasión que desde el punto de vista erótico para el hombre no es menos importante el hecho de que su amada se muestre con él que el hecho de que ella se le entregue. Veblen se habría sumado a la burla burguesa sobre esto y habría hablado de conspicuous consumption . Pero la felicidad que el hombre encuentra realmente no se puede separar del conspicuous consumption . No hay felicidad que no prometa realizar el deseo constituido socialmente, pero tampoco que no prometa en esta realización lo otro. La utopía abstracta que se engaña a este respecto sabotea la felicidad y se entrega a lo que ella misma niega. Pues mientras borra de la felicidad las marcas sociales tiene que negar toda pretensión concreta de felicidad y reducir al ser humano a una mera función de su propio trabajo. Hasta el fetichista de la mercancía que está obsesionado con el conspicuous consumption participa en el contenido de verdad de la felicidad. Mientras niega su propia felicidad viva y la sustituye por el prestigio de las cosas (Veblen habla de social confirmation), revela sin querer el secreto que está encerrado en todo gasto y en toda ostentación: que la felicidad individual no es posible si no incluye virtualmente la felicidad de la sociedad en conjunto. Hasta la maldad, la exhibición del estatus y el deseo de impresionar, en el cual bajo el principio de

competencia el momento social de la felicidad se impone inevitablemente, contiene el reconocimiento de la sociedad, del todo, como el verdadero sujeto de la felicidad. Los rasgos del lujo que Veblen califica de invidious [«odiosos»], la mala voluntad, reproducen no sólo la injusticia, sino que además contienen desfigurada la apelación a la justicia. La personas no son peores que la sociedad en que viven: aquí está el correctivo de la misantropía de Veblen. Pero ésta también es un correctivo. Difama a la mala voluntad en sus movimientos más sublimes porque se mantiene fiel testarudamente a la buena voluntad.

Es una ironía profunda que esta fidelidad adopte forzosamente en Veblen la figura que él critica con todo rigor en la sociedad burguesa: la figura de la regresión. Veblen sólo tiene esperanza en la historia primitiva de la humanidad. La felicidad que le niega la pretensión de dejarse de sueños y hacer justicia a la realidad, de adaptarse dócilmente a las condiciones del trabajo industrial, se refleja en la imagen de un estado primitivo paradisíaco: «Las condiciones en que vivían los hombres en las etapas más primitivas de la vida en común a las que se puede denominar propiamente humanas parecen haber sido de tipo pacífico; y el carácter –el temperamento y la actitud espiritual– de los hombres en esas condiciones antiguas de entorno e instituciones parece haber sido de tipo pacífico y no agresivo, por no decir indolente. Para la finalidad inmediata que aquí nos ocupa, ese estadio cultural pacífico puede ser considerado como el punto que señala la fase inicial del desarrollo social. Por lo que hace a nuestra argumentación actual, la característica espiritual dominante de esa presunta fase inicial de la cultura parece haber sido un sentido espontáneo y no explícito de solidaridad del grupo que se expresaba en gran parte en una simpatía complaciente, pero en modo alguno vehemente, hacia todo lo que facilita la vida humana, y una revulsión desagradable provocada por toda inhibición o futilidad de vida conocidas». Para Veblen, los rasgos de desmitologización y humanidad que los seres humanos presentan en la era burguesa no indican la toma de consciencia de la humanidad, sino que son el recurso a este estado primitivo. «En las circunstancias determinadas por la posición protegida que frente a las circunstancias económicas ocupa la clase ociosa parece, pues, haber una cierta reversión a aquellos impulsos no

odiosos que caracterizan a la cultura salvaje antedepredadora. La reversión comprende tanto el sentido del trabajo eficaz como la proclividad a la indolencia y a la amabilidad». Karl Kraus, el crítico del ornamento lingüístico, escribió este verso: «El origen es la meta». Así pues, lo que el tecnócrata Veblen desea es restablecer lo más antiguo: el movimiento feminista es para él el esfuerzo ciego y frágil de «rehabilitar la situación preglacial de la mujer». Estas formulaciones provocadoras parecen burlarse del sentido de los hechos del positivista. Pero aquí se abre uno de los nexos más curiosos de la teoría de Veblen: el nexo entre la teoría de Rousseau sobre el ideal del estado primitivo y el positivismo. Siendo un positivista que no acepta otra norma que la adaptación, Veblen tiene que preguntarse por qué no debemos guiarnos por el dato de los principios of waste, futility and ferocity [«principios del derroche, la inutilidad y la ferocidad»], por qué no debemos adaptarnos a ellos, que en opinión de Veblen conforman el canon of pecuniary decency [«canon de la decencia pecuniaria»]. «Pero ¿por qué se necesitan esas defensas? ¿No es suficiente legitimación el hecho de que exista un gran sentimiento popular en favor de los deportes? La prolongada disciplina de la proeza a que ha estado sometida la raza en la cultura depredadora y en la cuasi pacífica ha transmitido a los hombres de hoy día un temperamento que encuentra satisfacción en esas expresiones de ferocidad y astucia. Así pues, ¿por qué no aceptar estos deportes como expresiones legítimas de una naturaleza humana normal y plena? ¿Qué otra norma obligatoria hay, sino la que se da en el conjunto de propensiones que se expresan en los sentimientos de esta generación, incluyendo la tendencia hereditaria a la proeza?». Aquí, la coherencia de Veblen avanza, con una sonrisa que no era ajena a Ibsen, hasta un punto en el que corre el riesgo de capitular ante lo meramente existente, ante la barbarie normal. La respuesta es sorprendente: «La norma ulterior a la que se apela es el instinto del trabajo eficaz, que es un instinto más fundamental, de prescripción más antigua, que la propensión a la emulación depredadora». Esto es la clave de la teoría del estado primitivo. El positivista sólo se permite pensar la posibilidad del ser humano convirtiéndola en un dato. Con otras palabras: en pasado. Para él, la única justificación de la vida reconciliada es que sea más dada, más positiva, más existente todavía que el infierno de la

existencia. El paraíso es la aporía del positivista, que inventa el instinto del trabajo eficaz de paso, para reducir el paraíso y la edad industrial al mismo denominador antropológico. En opinión del positivista, antes de cometer el pecado original, los seres humanos ya querían ganar el pan con el sudor de su frente.

Veblen se arriesgó mucho con este tipo de teorías, que son unas construcciones auxiliares impotentes, que se caricaturizan a sí mismas y en las que la idea de lo otro intenta pactar con la adaptación a lo que siempre es igual. Es fácil calificar de loco al positivista que quiere escapar. Toda la obra de Veblen está marcada por el motivo del spleen . Es una burla de ese sense of proportions que las reglas positivistas del juego exigen a su entorno. Veblen se recrea estableciendo analogías entre los usos y las instituciones del deporte y de la religión, o entre el agresivo código de honor del gentleman y el del criminal. Ni siquiera se priva de lamentar desde el punto de vista económico el derroche de parafernalias ceremoniales que tiene lugar en los cultos religiosos. Veblen no está lejos de quienes quieren reformar la vida. A menudo, la utopía del tiempo primitivo se le convierte en la fe barata en lo natural, y Veblen declama contra las llamadas «estupideces de la moda», como las faldas largas y el corsé, que suelen ser atributos del siglo XIX que el progreso del siglo XX ha eliminado, sin interrumpir por ello la barbarie de la cultura. El conspicuous consumption se convierte en una idea fija. Para entender la contradicción entre ésta y la agudeza de los análisis sociales de Veblen hay que estudiar la función cognoscitiva del spleen . Al igual que la imagen del pacífico estado primitivo, el spleen es en Veblen (y no sólo en él) un refugio de la posibilidad. El observador que se deja guiar por el spleen intenta que la poderosa negatividad de la sociedad se vuelva conmensurable con su propia experiencia. La impenetrabilidad y la extrañeza del todo tienen que ser palpables, pero se sustrae a la experiencia inmediata y viva. La idea fija sustituye al concepto general y abstracto al endurecer la experiencia determinada y delimitada y aferrarse insolentemente a ella. El spleen intenta corregir la falta de fuerza y de evidencia de un conocimiento de lo más próximo (del sufrimiento real) meramente mediado y derivado. Pero este sufrimiento surge en el desorden general, por lo que sólo puede ser elevado

al conocimiento de una manera abstracta y «mediada». Contra esto se rebela el spleen . El spleen diseña esquemas de la conversación con el señor Noentiendo. Estos esquemas fracasan porque la alienación social consiste precisamente en sacar a los objetos del conocimiento del espacio de la experiencia inmediata. La pérdida de experiencia del sujeto en el mundo de lo que siempre es igual (el presupuesto de toda la teoría de Veblen) indica el lado antropológico del proceso de alienación, que desde Hegel está determinado en categorías objetivas. El spleen es una reacción defensiva. Siempre, empezando por Baudelaire, su gesto es acusador. Pero el spleen denuncia a la sociedad en formas de cercanía e inmediatez, atribuye su culpa a los fenómenos. La conmensurabilidad del conocimiento con lo experimentable se paga con la insuficiencia del conocimiento. En este punto el spleen se acerca a la secta pequeñoburguesa que achaca la desdicha del mundo a conjuraciones de poderes, y al mismo tiempo confiesa que se ha encaprichado con una cosa absurda. Cuando Veblen hace cargar con la culpa a un fenómeno de fachada, como es el lujo bárbaro, la desproporción de esta tesis se convierte en el elemento de su verdad. Esta tesis intenta causar un shock que exprese la inadecuación entre este mundo y su experimentabilidad posible. El conocimiento se acompaña con la risa sardónica que le produce el hecho de que su objeto se le escapará mientras se trate de conocimiento humano y que para estar a la altura del mundo inhumano tendría que ser un conocimiento inhumano. La única comunicación espiritual entre el sistema objetivo y la experiencia subjetiva es la explosión que los separa a ambos e ilumina por unos segundos con su llama la figura que forman juntos. Este tipo de crítica no se consuela en el ámbito de los conceptos generales, sino que arresta a la barbarie en la próxima esquina, y de este modo retiene (frente a la teoría no ingenua ante la que se pone en ridículo) un memento cuyo olvido comienza en la concepción del socialismo científico y acaba en lo que Karl Kraus denominó «jerigonza moscovita» [Moskauderwelsch]. La estrechez de miras es no sólo el complemento, sino a veces la lente beneficiosa que refrena la mirada demasiado amplia. Así sucede en Veblen. Su spleen se deriva del asco ante el optimismo oficial de un espíritu de progreso que Veblen comparte en la medida en que nada con el common sense .

El spleen dicta la manera particular de la crítica de Veblen. Es la desilusión, el debunking . Veblen suele seguir un esquema tradicional de la Ilustración: el que dice que la religión es una patraña de los curas. «Se siente que la divinidad tiene que poseer un hábito de vida especialmente sereno y ocioso. Y siempre que la imaginería poética pinta la morada de la divinidad con intención edificante o para atraer a la fantasía devota, el devoto pintor verbal coloca ante la imaginación de sus oyentes un trono con profusión de insignias de opulencia y poder y lo rodea con un gran número de servidores. La forma corriente de tales representaciones de las moradas celestes coloca las funciones de este cuerpo de sirvientes en una situación de ocio vicario, pues su tiempo y esfuerzo se emplean en gran medida en una repetición –improductiva desde el punto de vista industrial– de las características y hazañas meritorias de la divinidad». La manera en que aquí se reprocha a los ángeles la improductividad de su trabajo tiene algo de las maldiciones secularizadas, pero también del chiste que no tiene gracia. Un hombre escaldado no se deja engañar por los actos fallidos, los sueños y las neurosis de la sociedad. Su humor es como el del marido que acaba con los caprichos de su esposa histérica diciéndole que se ocupe de las tareas domésticas. Mientras que el spleen se adhiere testarudamente al mundo alienado de las cosas y responsabiliza al pérfido objeto del crimen de los sujetos, la actitud del debunking es propia de quien no cae en la trampa del objeto. Les quita a los objetos los harapos ideológicos para poder manipularlos mejor. Su furia se dirige contra el maldito embuste, no contra la situación mala. No es una casualidad que el debunking suele odiar las funciones mediadoras: el embuste y la mediación van juntos. Pero también el pensamiento y la mediación. A la base del debunking está el odio al pensamiento^[4]. La verdadera crítica de la cultura bárbara no podría conformarse con denunciar bárbaramente a la cultura. Tendría que definir a la barbarie manifiesta, sin cultura, como la meta de esa cultura, y renunciar a ella, pero no atribuir crudamente a la barbarie la preeminencia sobre la cultura sólo porque ya no miente. La honradez, como victoria del horror, resuena en formulaciones de Veblen como la de la improductividad industrial de los ejércitos celestiales. Estos chistes apelan al conformismo.

La risa ante la imagen de la beatitud está más cerca del poder que esa imagen, aunque ésta esté desfigurada por el poder y la gloria.

Sin embargo, la insistencia de Veblen en los hechos, su tabuización de las imágenes, tiene algo bueno y saludable. En él, la resistencia contra la vida bárbara ha pasado a fuerza de adaptación a la despiadada necesidad de la vida bárbara. Para los pragmatistas de este tipo no existe el todo: no hay identidad de pensamiento y ser, ni siquiera el concepto de esa identidad. Veblen repite una y otra vez que las formas de consciencia y las exigencias de la situación concreta son irreconciliables para siempre: «Las instituciones son producto de los procesos pasados, están adaptadas a las circunstancias pasadas y, por tanto, nunca están de pleno acuerdo con las exigencias del presente. Por su propia naturaleza este proceso de adaptación selectiva no puede alcanzar nunca a la situación progresivamente cambiante en que se encuentra la comunidad en cualquier momento dado, ya que el entorno, la situación, las exigencias de la vida que imponen la adaptación y realizan la selección, cambian de día en día; y cada situación sucesiva de la comunidad tiende, a su vez, a quedar en desuso tan pronto como se ha establecido. Cuando se ha dado un paso en el desarrollo, ese paso constituye por sí mismo un cambio de situación que exige una nueva adaptación; se convierte en el punto de partida de un nuevo paso en el ajuste, y así sucesivamente». La irreconciliabilidad prohíbe el ideal abstracto o lo presenta como una frase hecha. La verdad se reduce al paso más pequeño. Verdadero es lo más cercano, no lo más lejano. Contra la exigencia de defender el interés del «todo» frente al interés parcial y de trascender así la reducción utilitaria de la verdad, el pragmatista puede replicar con razón que el todo no está dado, que sólo lo próximo es experimentable, que por tanto el ideal está condenado a ser un fragmento y una incertidumbre. Frente a esto no basta con apelar a la diferencia del interés total de una sociedad correcta respecto del limitado efecto útil. La sociedad existente y la otra sociedad no tienen dos verdades diferentes, sino que la verdad en ésta es inseparable del movimiento real dentro de lo existente y de cada uno de los momentos del movimiento. De ahí que la contraposición entre dialéctica y pragmatismo se reduzca (como cualquier otra contraposición auténticamente filosófica) al matiz: a la concepción del

próximo paso. El pragmatismo lo entiende como adaptación. Ésta perpetúa el dominio de lo que siempre es igual. Si sancionara ese dominio, la dialéctica renunciaría a sí misma, a la idea de posibilidad. ¿Cómo pensar ésta si no ha de ser abstracta y arbitraria, si no ha de ser del mismo tipo que esa utopía que los filósofos dialécticos han proscrito? A la inversa, ¿cómo puede el próximo paso tener una dirección y una meta si el sujeto no sabe más que lo dado? Si quisiéramos reformular la pregunta de Kant, hoy podría decir así: ¿cómo es posible lo nuevo? En la radicalización de la pregunta está la seriedad del pragmatista, que es comparable a la del médico cuyas ganas de ayudar tienen su canon en la semejanza del ser humano con el animal. Es la seriedad de la muerte. El dialéctico no debería resignar ante esto. Ante su determinación se deshace la disyuntiva de la lógica discursiva. Donde el pragmatista ya sólo tiene los hechos tercios como «opaques items», como un «esto» opaco; donde los hechos ya sólo se pueden clasificar, pero no conocer, el dialéctico se ve por fin ante su tarea cognoscitiva, que consiste en disolver mediante el concepto los residuos fenomenales, los «átomos». Pero nada es más opaco que la adaptación, que instala la imitación de la mera existencia como la medida de la verdad. El pragmatista reclama el índice histórico de toda verdad, pero su propia idea de adaptación tiene ese índice. Es el índice que Freud llamó «penuria». El próximo paso sólo es un paso de adaptación en la medida en que la escasez y la pobreza mandan en el mundo. La adaptación es el modo de comportarse que corresponde a la situación del «demasiado poco». El pragmatismo es angosto porque hipostasía esta situación como eterna. Sus conceptos de naturaleza y vida no dicen otra cosa. Lo que el pragmatismo le desea al ser humano es la «identificación con el proceso de vida», un comportamiento que perpetúa el que los seres vivos llevan en la naturaleza cuando ésta no les proporciona bastantes alimentos. Los ataques de Veblen a los «protegidos», a los que su posición privilegiada les permite sustraerse más o menos a la adaptación a la situación cambiada, glorifica la lucha darwinista por la vida. Es precisamente la hipóstasis de la penuria lo que hoy está claramente superado en su figura social, y esto es así gracias a ese desarrollo de la técnica al que los seres humanos han de adaptarse según la doctrina de Veblen. De este modo, el pragmatista es una víctima de la

dialéctica. Hacer justicia a la situación técnica actual, que promete a los seres humanos la abundancia y la sobreabundancia, significa organizarla de acuerdo con la necesidad de una humanidad que ya no necesita la violencia porque es dueña de sí misma. Veblen ha descrito en uno de los pasajes más hermosos de su obra la conexión entre la pobreza y la inercia de lo malo: «Las personas desesperadamente pobres y todas aquellas personas cuyas energías están absorbidas por entero por la lucha cotidiana por la subsistencia son conservadoras porque no pueden permitirse el esfuerzo de pensar en pasado mañana, del mismo modo que las personas que llevan una vida muy próspera son conservadoras porque tienen pocas oportunidades de descontento con la situación hoy existente». El pragmatista, que es regresivo, se aferra al punto de vista de quien no puede pensar en pasado mañana (más allá del próximo paso) porque no sabe de qué vivirá mañana. Representa a la pobreza. Esto es su verdad porque los seres humanos tienen que seguir soportando la pobreza, y su falsedad porque el absurdo de la pobreza ya ha quedado claro. Adaptarse a lo que hoy es posible significa no seguir adaptándose, sino realizar lo posible.

[1] Habría que estudiar la causa económica de la ostentación. Se podría derivar ese tipo de representación de la necesidad de mostrarse digno de crédito. Esta necesidad podría remitir a la escasez de capital durante la fase de expansión.<<

[2] Algo de esto hay objetivamente en la teoría psicológica de Freud, que entiende la regresión como el producto de una censura ejercida por el yo (por el sujeto de todo «progreso»). Pero no será determinable en el «ser humano» y en su alma (el objeto de la historia transcurrida hasta ahora), sino en el proceso social real, en el sujeto sin consciencia, cuya naturalidad se muestra en que paga por toda creación el precio de la aniquilación. La ambigüedad de la «sublimación» es la referencia psicológica a la ambigüedad del progreso social, del mismo modo que el principio freudiano de economía (que formula en la contabilidad psicológica la igualdad constante de debe y haber) no se refiere a un hecho antropológico básico, sino a que todo lo que ha sucedido hasta ahora es siempre lo mismo.<<

[3] La incapacidad de Veblen para articular la dialéctica del lujo se manifiesta con la mayor contundencia en su idea de lo bello. Veblen intenta

purgar a lo bello del gasto, de la ostentación. Pero de este modo le quita a lo bello toda determinación social concreta y recae en el punto de vista prehegeliano de un concepto de belleza meramente formal, basado en categorías naturales. Veblen habla de la belleza de una manera muy abstracta porque de ninguna belleza se puede eliminar el momento inmanente de la injusticia. Si fuera coherente, Veblen debería exigir la abolición del arte. Su pluralismo, que completa un principio económico de ahorro con un principio estético de ausencia de apariencia, brota de su incapacidad para ser coherente. Una vez separados y aislados, ambos momentos se acercan a la absurdidad. Igual que la funcionalidad consumada de lo bello entra en contradicción flagrante con su inutilidad, la concepción de Veblen de lo económico entra en contradicción con su idea de una sociedad correcta.<<

[4] Veblen estuvo libre de este odio en su conciencia. Pero el antiintelectualismo está presente objetivamente en su lucha contra las funciones sociales de mediación y en su denuncia del higher learning . En un debunker como Aldous Huxley se ve claramente. Su obra es autodenuncia del intelectual, en tanto que embustero, en nombre de una honradez que conduce a la glorificación de la naturaleza. Es posible que la limitación de la teoría de Veblen se explique en última instancia por la incapacidad para analizar la cuestión de la mediación. En su fisonomía, el fanatismo del luterano escandinavo (que no admite un mediador entre la divinidad y la interioridad) se dispone cegado a entrar al servicio de un orden que anula las mediaciones entre la producción dirigida y los consumidores forzosos. Ambas actitudes (la protestante radical y la del capitalismo de Estado) tienen en común el antiintelectualismo.<<

Aldous Huxley y la utopía

La catástrofe europea, que lanzó por delante su larga sombra, produjo por primera vez en América el tipo del exilio intelectual. Quien iba al nuevo mundo durante el siglo XIX era atraído por las posibilidades ilimitadas; emigraba para hacer fortuna o al menos para obtener los ingresos que la superpoblada Europa le negaba. El interés de la autoconservación era más fuerte que el interés de la conservación de uno mismo, y la prosperidad económica de los Estados Unidos se encontraba bajo el signo del mismo principio que impulsaba al emigrante a cruzar el océano. El emigrante buscaba la adaptación exitosa, no la crítica, que habría perjudicado a sus pretensiones y a las perspectivas de su esfuerzo. Dominados por la lucha para reproducir la vida, los recién llegados no tendían ni por su formación y su pasado ni por su posición en el proceso social a distanciarse de la violencia de la vida enfurecida. Si su emigración iba unida a esperanzas utópicas, éstas se presentaban en el horizonte de una existencia todavía no recorrida por completo, en el cuento del ascenso, en la perspectiva de pasar de lavaplatos a millonario. El escepticismo de un visitante como Tocqueville, que hace cien años ya percibió la falta de libertad en la igualdad total, fue una excepción; el rechazo de lo que en la jerga de los conservadores culturales alemanes se llamaba «americanismo» se daba más en americanos como Poe, Emerson y Thoreau que en los recién llegados. Cien años después se exiliaron no unos cuantos intelectuales, sino la intelligentsia europea como estrato social, no sólo los judíos. Estos exiliados no querían vivir mejor, sino sobrevivir; las posibilidades ya no eran ilimitadas, y por eso el dictado de la adaptación se trasladó implacablemente de la competencia económica a ellos. En vez del territorio salvaje que el pionero (incluido el espiritual) quería colonizar y en el que esperaba regenerarse, hay una civilización que es un sistema que atrapa la vida entera, sin conceder a la consciencia no reglamentada siquiera esos escondrijos que la desidia europea dejó abiertos hasta en la época de los

grandes trust. Al intelectual del otro lado del océano se le explica claramente que tiene que eliminarse como un ser autónomo si quiere llegar a algo, si quiere ser admitido entre los empleados del supertrust en que se ha convertido la vida. El recalcitrante que no capitula está a merced de los shocks que el mundo de las cosas apilado en bloques gigantescos le causa a todo el que no se convierte en una cosa. El modo de comportamiento con que el intelectual, impotente en la maquinaria de la relación de mercancía que se ha desarrollado en todas direcciones y que es la única reconocida, reacciona al shock es el pánico.

La novela de Huxley *Brave New World* es la plasmación de este pánico, o más bien su racionalización. Esta novela, una fantasía del futuro con trama rudimentaria, intenta comprender los shocks a partir del principio de desencantamiento del mundo, exagerándolo hasta el absurdo, y sacar del conocimiento de la inhumanidad la idea de dignidad humana. El motivo de partida parece ser la percepción de la semejanza universal de todo lo producido en masa, ya se trate de cosas o de personas. Huxley aplica la metáfora de Schopenhauer sobre la naturaleza como mercancía fabril. Manadas de gemelos son elaboradas en la probeta, una pesadilla de dobles sin fin que en la fase más reciente del capitalismo prosigue durante el día con fenómenos que van desde la sonrisa normalizada del garbo aprendido en la charm school hasta la consciencia estandarizada de innumerables personas, que transcurre por las sendas de la communication industry . El aquí y ahora de la experiencia espontánea, ya hace tiempo corroído, es destituido: los seres humanos ya no son simplemente consumidores de los productos en serie proporcionados por los trust, sino que parecen ser obra del predominio de estos productos y haber perdido su individualidad. La mirada de pánico, que convierte en alegorías de la catástrofe a las observaciones no asimilables, atraviesa la ilusión de lo inofensivamente cotidiano. Esta mirada ve la sonrisa vendedora de las modelos como lo que es: el rictus desfigurado de la víctima. Los veinticinco años que han pasado desde que se publicó este libro lo han mostrado de sobra: pequeños horrores, como que los exámenes de idoneidad para la profesión de ascensorista sirven para averiguar quiénes son los más estúpidos, y visiones espantosas, como el aprovechamiento racional de los cadáveres. El *Brave*

New World es un inmenso campo de concentración que, careciendo de su contrario, se considera el paraíso. Si, de acuerdo con una idea de la «psicología de las masas» de Freud, el pánico es el estado en que las poderosas identificaciones colectivas se deshacen y la energía impulsiva liberada se transforma en miedo, la persona atrapada por el pánico es capaz de activar lo tenebroso que hay al fondo de la identificación colectiva, la falsa consciencia de los individuos, que sin solidaridad transparente, vinculados ciegamente a las imágenes del poder, se creen en armonía con un todo cuya ubicuidad los ahoga.

Huxley está libre de la estúpida sensatez que hasta en la peor situación es capaz de decir su moderada frase «Las cosas no están tan mal». Huxley no hace concesiones a la fe infantil de que las presuntas excrecencias de la civilización técnica se arreglarán por sí mismas en el curso irrefrenable del progreso, y rechaza una idea con la que los exiliados se suelen consolar: que los aspectos acongojantes de la cultura americana son restos efímeros de su primitividad o garantías vigorosas de su juventud. Huxley no tiene la menor duda en que la cultura americana no se ha quedado a la zaga de la cultura europea, sino que va por delante de ella; que el Viejo Mundo imita al Nuevo Mundo. Así como el Estado Mundial de Brave New World ya no conoce otras diferencias entre los campos de golf y los laboratorios de biología de Mombasa, Londres y el Polo Norte que las establecidas artificialmente, el americanismo parodiado es el mundo. El mundo ha de parecerse a la utopía, tal como dice la cita de Berdiaeff con que empieza el libro, y la realización de la utopía ya está cerca gracias a la técnica. La utopía se convierte en el infierno alargando sus líneas: las observaciones del estado actual de la civilización avanzan al hilo de la teleología de la propia civilización hasta llegar a la evidencia inmediata de su maldad. Huxley hace hincapié menos en los elementos objetivo-técnicos e institucionales que en lo que les sucede a los seres humanos que no conocen la penuria. La esfera económico-política pierde importancia; lo único seguro es que se trata de un sistema de clases racionalizado de dimensiones planetarias, de un capitalismo estatal planificado por completo; que a la colectivización total le corresponde el dominio total; que la economía dineraria y el motivo del beneficio prosiguen.

Los tres lemas de la Revolución francesa son sustituidos por: community, identity y stability . Community define un estado de la sociedad en el que cada individuo está completamente subordinado al funcionamiento del todo, por cuyo sentido ya no se pregunta en el Nuevo Mundo; identity es la extinción de las diferencias individuales, la estandarización hasta de la base biológica; stability es el final de toda dinámica social. Este estado astutamente equilibrado es extrapolado a partir de ciertos síntomas de una supresión del «juego de fuerzas» económico en el capitalismo tardío: perversión del milenario. La panacea que la estática social garantiza es el conditioning , una palabra difícil de traducir y que ha pasado de la biología y la psicología conductista (donde significa la provocación de reflejos o modos de comportamiento determinados mediante modificaciones arbitrarias del entorno, mediante el control de las «condiciones») al lenguaje cotidiano americano para referirse a todo tipo de control científico de las condiciones de vida; por ejemplo, el air conditioning para fijar mecánicamente la temperatura en espacios cerrados. En Huxley, conditioning significa la preformación completa del ser humano mediante la intervención social, desde la reproducción artificial y la dirección tecnificada de la consciencia y de lo inconsciente en el estado más temprano hasta el death conditioning, un entrenamiento que les quita a los niños el miedo a la muerte mostrándoles unos moribundos al mismo tiempo que les da unas golosinas con las que desde ahora asociarán la muerte. El efecto final del conditioning, de la adaptación total, es la interiorización y apropiación de la presión y coacción social mucho más allá de la medida protestante: los seres humanos se resignan a amar lo que tienen que hacer, sin siquiera saber que se están resignando. De este modo, su felicidad se consolida subjetivamente y el orden se mantiene. Han quedado superadas todas las ideas de una influencia de la sociedad sobre el individuo meramente exterior y mediada por agencias como la familia y la psicología. Lo que ya le sucede hoy a la familia se le hace una vez más desde arriba en el Brave New World . En tanto que hijos de la sociedad (en el sentido más literal), los seres humanos ya no están confrontados dialécticamente con ella, sino que coinciden con ella en su sustancia. Exponentes complacientes de la totalidad colectiva en la que cada antítesis es absorbida, están

«condicionados socialmente» en un sentido literal, y no están simplemente asimilados posteriormente al sistema dominante mediante el «desarrollo».

La relación de clases perpetuada se traslada a la biología cuando los directores de incubación deciden a qué castas (identificadas con letras griegas) pertenecen los embriones. El pueblo bajo se recluta mediante una ingeniosa división de las células a partir de gemelos univitelinos cuyo crecimiento físico y espiritual es detenido añadiendo artificialmente alcohol a la sangre. Esto quiere decir que la reproducción de la estupidez, que antes tenía lugar de una manera inconsciente, bajo el dictado de la mera penuria, es obra ahora (una vez eliminada la penuria) de la triunfante cultura de masas. Huxley indica mediante la fijación racional de la relación irracional de clases que ésta es superflua: que hoy la frontera entre las clases ha perdido el carácter de lo «natural» (una ilusión que ella produjo durante la historia incontrolada de la humanidad), que ya sólo la selección arbitraria, la diferenciación administrativa en la distribución del producto social garantiza la persistencia de las clases. Cuando los directores de las incubadoras del Brave New World dan poco oxígeno a los embriones y a los bebés de las castas inferiores, crean una atmósfera de suburbio artificial, organizan la degradación y la regresión en medio de la posibilidad ilimitada. Esta regresión ideada y realizada por el sistema totalitario es verdaderamente total. Huxley, que sabe de qué habla, expone las marcas de la mutilación hasta en la clase superior: «Hasta los alfas han sido condicionados». También la consciencia de quienes presumen de estar individualizados está estandarizada como consecuencia de que se identifican con el in-group. Dan automática e incesantemente los juicios sobre sí mismos a los que están condicionados, igual que hoy un gran burgués dice tranquilamente que lo fundamental no son las relaciones materiales, sino el renacimiento religioso, o que no entiende el arte moderno. No entender se convierte en una virtud. Una pareja de amantes de la clase superior sobrevuela el canal en medio de una tormenta, y el hombre desea prolongar el vuelo para no volver a estar en una multitud, para pasar más tiempo a solas con su amada, para estar cerca de ella y ser más él mismo. Pregunta a la mujer si no lo entiende. «“No comprendo nada”, dijo ella con decisión, determinada a conservar intacta su incomprensión». La

observación de Huxley no sólo capta el rencor que la proclamación de la verdad más modesta provoca en quien no se la puede permitir para no perder el equilibrio, sino que además da el diagnóstico de un potente tabú nuevo. Cuando la existencia social, en virtud de su omnipotencia y cohesión, se convierte para el desilusionado en la ideología de sí mismo, estigmatiza como pecador a quien viola con sus pensamientos la ley de que lo que existe es por sí mismo correcto. Viven en aviones, pero obedecen al mandamiento inexpresable (como todos los auténticos tabúes): «No volarás». Los dioses de la Tierra castigarán a quien se eleve sobre la Tierra. El compromiso antimitológico con lo existente restablece el hechizo mítico. Huxley demuestra esto en relación con el lenguaje. La idiotez del obligatorio small talk, la conversación como chismorreos, es perseguida con discreción hasta el extremo. Ya no se trata simplemente de esa regla del juego que prohíbe la conversación como una simpleza de expertos o como una frescura, sino que la decadencia del lenguaje forma parte de la tendencia objetiva. La transformación virtual del mundo en mercancías, la determinación por la maquinaria social de lo que se piensa y se hace, convierte al lenguaje en algo ilusorio, que decae bajo la maldición de lo que siempre es igual, hasta convertirse en una serie de juicios analíticos. Las señoras del Brave New World, y para esto apenas hace falta alargar las líneas, sólo hablan como consumidoras. La conversación ya sólo trata de lo que figura en el catálogo de la omnipresente industria: informaciones superfluas sobre la oferta, la cáscara vacía del diálogo, cuya idea era encontrar lo que uno no sabía ya. Privado de esta idea, el diálogo estaría maduro para desaparecer. Los seres humanos completamente colectivizados y que se comunican sin cesar tendrían que prescindir al mismo tiempo de toda comunicación y admitir que son las mónadas mudas que han sido en secreto desde que empezó la era burguesa. Se hunden en una infancia arcaica.

Están separados del espíritu, que Huxley equipara a los bienes culturales tradicionales y ejemplifica en Shakespeare, y también están separados de la naturaleza en tanto que paisaje, la imagen de la Creación no ocupada, más allá de la sociedad. La contraposición entre espíritu y naturaleza fue el tema de la filosofía burguesa en su apogeo. En el Brave New World, el espíritu y

la naturaleza se unen contra la civilización, que toca todo y no soporta lo que no es igual a ella. Mientras que la unidad de espíritu y naturaleza fue concebida por la especulación idealista como la reconciliación suprema, ahora esta contraposición absoluta se ha convertido en la cosificación absoluta. El espíritu, la síntesis espontánea y autónoma de la consciencia, sólo es posible en la medida en que tiene frente a sí algo que todavía no está atrapado categorialmente, la «naturaleza»; la naturaleza sólo es posible en la medida en que el espíritu se sabe como lo contrario de la cosificación y la trasciende, en vez de convertirla en naturaleza. Ambos desaparecen: Huxley conoce al burgués normal del estilo más reciente, que contempla la bahía como una atracción turística mientras está sentado en su coche y escucha los anuncios de la radio. A esto hay que añadir la hostilidad a todo lo pasado: el propio espíritu parece pasado, un añadido estúpido a los hechos glorificados, a lo dado, y lo que ya no existe se convierte en un trasto. La frase «La historia es una patraña», que se atribuye a Ford, arroja a la basura todo lo que no corresponde a los métodos industriales de producción más recientes, y finalmente toda continuidad de la vida. Esta reducción deforma a los seres humanos. Su incapacidad para percibir y pensar lo que no es como ellos mismos, la absurda autosuficiencia de su existencia y el dictado de la utilidad subjetiva pura conducen a la des-subjetivación pura. Los sujetos-objetos del antiespíritu del mundo realizado (producidos científicamente y depurados de todo mito) son infantiles. Las regresiones semiinvoluntarias, semiorganizadas, de hoy se convierten finalmente, como exige la cultura de masas, en mandamientos para el tiempo libre impuestos conscientemente, en «normas del decoro infantil», en una burla infernal de la frase cristiana «Volveos como niños». La culpa de esto la tiene la sustitución de los fines por los medios. El culto de la herramienta, separada de toda utilidad objetiva (en el Brave New World impera literalmente la religión del coche, que ahora es implícita, con Ford en lugar de Lord y el signo del modelo T en lugar del signo de la cruz), el amor fetichista al equipamiento: estos rasgos inconfundibles de la locura, que se dan precisamente en quienes se jactan de su sentido práctico y realista, se erigen en la norma de la vida. Esto vale también donde en el Brave New World la libertad parece abrirse paso. Huxley vio la

contradicción de que en una sociedad en la que los tabúes sexuales han perdido su fuerza interior (dejando su lugar al consentimiento de lo prohibido o siendo fijados con una coacción vacía) el placer se convierta en el miserable fun y en una oportunidad para la satisfacción narcisista por haber «tenido» a ésta o aquél. El sexo se vuelve indiferente al institucionalizarse la promiscuidad, y hasta quien huye de la sociedad se aloja en ésta. Se desea la descarga fisiológica por motivos de higiene; y se rechaza el afecto como derroche de energía sin utilidad social. Bajo ninguna circunstancia se puede estar emocionado. La ataraxía burguesa se ha expandido por todas las reacciones; al atacar al eros, se dirige inmediatamente contra el antiguo bien supremo, la eudaimonía subjetiva, en cuyo nombre se exigía la purificación respecto de los afectos. Y en el éxtasis asalta al mismo tiempo el núcleo de toda relación entre personas, que consiste en ir más allá de la existencia monadológica. Huxley capta la relación complementaria entre colectivización y atomización.

Sin embargo, su exposición de las orgías organizadas tiene un tono que suscita dudas sobre la tesis satírica. Cuando ésta atestigua que lo no burgués es burgués, se enreda en lo burgués. Huxley se horroriza ante las personas sobrias, pero en su interior es hostil a la embriaguez, y no sólo a la narcótica, en cuya condena antes coincidía con la idea dominante. Su consciencia, como la de muchos otros ingleses emancipados, está preformada por el mismo puritanismo que él rechaza. La liberación y la degradación del sexo van juntas en Huxley. En sus primeras novelas el libertinaje ya aparece como un estímulo localizado, sin aura, igual que en las culturas «masculinas» los señores suelen hablar entre sí de las mujeres y el amor con ese gesto que mezcla el orgullo de ser capaces de mencionar la cosa con el desprecio de la misma. En Huxley esto sucede de una manera más sublimada que en el Lawrence de las palabras obscenas, pero a cambio está reprimido más a fondo. Su indignación ante la felicidad falsa sacrifica con ésta también la idea de la felicidad verdadera. Mucho antes de que Huxley simpatizara con el budismo, su ironía delataba (sobre todo en la autodenuncia del intelectual) algo del penitente furibundo, de un sectarismo contra el que Huxley suele estar inmunizado. La huida del mundo conduce a la colonia de nudistas, de donde el sexo ha sido erradicado al sacarlo a la

luz. Pese a las medidas que Huxley toma para presentar como desfigurado, repugnante y demencial al mundo (atrasado respecto de la cultura absoluta de masas) del «salvaje» que ha ido a parar en el Brave New World como un vestigio de lo humano, los impulsos reaccionarios se abren paso. Entre las figuras de la modernidad a las que Huxley impone un anatema también se encuentra Freud, que en un lugar es equiparado a Ford. Freud se convierte en un mero efficiency expert de la vida interior. Una burla demasiado cómoda le atribuye haber sido el primero en poner de manifiesto «los terribles peligros inherentes a la vida familiar». Pero Freud hizo esto de hecho, y la justicia histórica está de su parte: la crítica de la familia como agente de la opresión, que era conocida en la oposición inglesa desde Samuel Butler, apareció en el mismo instante en que la familia perdió con su base económica también el último título jurídico para determinar el desarrollo de las personas y se convirtió en la misma monstruosidad neutralizada que Huxley llama por su nombre en el ámbito de la religión oficial. Frente a la estimulación de la sexualidad infantil que Huxley atribuye al mundo del futuro (malentendiendo por completo a Freud, que se aferra demasiado ortodoxamente a la meta educativa de la renuncia a los impulsos), Huxley se pone de parte de quienes objetan a la era industrial no la deshumanización, sino la corrupción de las costumbres. La abismal pregunta dialéctica de si al final somos felices en la medida en que infringimos prohibiciones es echada a perder afirmativamente por la mentalidad de la novela, convirtiéndose en un pretexto para que persistan prohibiciones caducas, como si la felicidad que produce vulnerar un tabú pudiera legitimar al tabú, que no existe para fomentar la felicidad, sino para obstaculizarla. Las orgías que suceden habitualmente en la novela, la orden de cambiar cada poco tiempo de pareja, se derivan de la estúpida organización oficial de la sexualidad, que convierte el placer en diversión y lo niega al proporcionarlo. Y en la imposibilidad de abordar el placer, de abandonarse a él por completo en virtud de la reflexión, pervive la antiquísima prohibición a la que Huxley da por muerta precipitadamente. Si la prohibición estuviera quebrada, si el placer se hubiera liberado de la rienda de lo institucional (que lo refrena hasta en la «orgía-porfía»), el Brave New World se desharía con su rigor mortis . Su principio moral

supremo dice que todos pertenecen a todos, la fungibilidad absoluta que borra al ser humano como individuo, liquida su último en-sí como mitología y lo determina como mero para-otro y por tanto (según Huxley) como nada. En el prólogo de la edición americana, añadido tras la guerra, Huxley descubre la afinidad de ese principio con la tesis de Sade de que uno de los derechos humanos es que todos puedan disponer sexualmente de todos. Huxley ve ahí la locura de la estupidez de la razón coherente. Pero no ve la incompatibilidad de esta máxima difamada con su futuro Estado Mundial. Todas las dictaduras han proscrito el libertinaje, y las célebres yeguas de la SS de Himmler fueron su contrapartida estatal. Se podría decir que el dominio consiste en que unos disponen de los demás, no en que todos disponen de todos. Esto no sería compatible con un orden totalitario, sobre todo si se refiriera más a la relación laboral que al estado de anarquía sexual. Los seres humanos que ya sólo existen para-otros (el ζῶσον πολιτικόν absoluto) estarían desprovistos de su yo, pero también se habrían escapado del hechizo de la autoconservación que mantiene unido al Brave New World, igual que al mundo anterior. La fungibilidad pura disgregaría el núcleo del dominio y prometería la libertad. El punto débil de la concepción general de Huxley es que, aunque dinamiza sin contemplaciones sus conceptos, evita medrosamente pasar a su contrario.

La «escena obligatoria» de la novela es la colisión erótica de los dos «mundos»; el intento de la protagonista, Lenina, que pertenece al tipo de la career woman americana elegante y competente, de seducir al «salvaje» (que la ama) de acuerdo con las reglas del juego de la promiscuidad obligatoria. El «salvaje» es el tipo de adolescente tímido y estético, pegado a su madre y refrenado en sus impulsos, que prefiere disfrutar de sus sentimientos contemplándolos a expresarlos y que se conforma con glorificar líricamente a su amada; un carácter, por lo demás, que en Oxford y Cambridge es criado sólo un poco menos que los epsilones en las probetas, y que es uno de los componentes sentimentales de la novela inglesa de hoy. El conflicto surge cuando John entiende la entrega de la hermosa muchacha como una profanación de sus sublimes sentimientos hacia ella y sale huyendo. La fuerza de convicción de la escena se vuelve contra su thema probandum . El encuentro artificial y el descaro de celofán

de Lenina no causan el efecto antierótico que se les atribuye, sino un efecto muy seductor, al que al final de la novela sucumbe hasta el salvaje cultural escandalizado. Si Lenina fuera la imago del Brave New World, éste dejaría de ser espantoso. Cada uno de sus gestos está preformado socialmente, pertenece a un ritual convencional; pero como es lo mismo que la convención, desaparece la tensión entre lo convencional y la naturaleza, y con ella la violencia que conforma la injusticia de la convención: psicológicamente, lo convencional malo es la marca de una identificación fracasada. Al igual que su contrario, el concepto de convención se volvería caduco. A través de la mediación social total se establecería desde fuera hacia dentro una segunda inmediatez, humanidad. En la civilización americana no faltan los preparativos para esto. Pero Huxley contrapone rígidamente humanidad y cosificación, en sintonía con toda la tradición novelística, cuyo objeto es el conflicto del ser humano vivo con las relaciones petrificadas. Huxley ignora la promesa humana de la civilización porque olvida que la humanidad incluye, junto a la contraposición con la cosificación, a la cosificación misma, no simplemente como condición antitética de la huida, sino positivamente como la forma frágil e insuficiente que el movimiento subjetivo realiza únicamente objetivándola. Todas las categorías sobre las que cae la luz de la novela (la familia, la paternidad, el individuo y su propiedad) son ya productos de la cosificación. Huxley maldice al futuro con la cosificación, pero no percibe esto mismo cuando bendice al pasado. De este modo se convierte en el portavoz involuntario de esa nostalgia cuya afinidad con la cultura de masas su mirada fisiognómica detecta claramente en la canción sobre la probeta: «¡Frasco mío, siempre te he deseado! Frasco mío, ¿por qué fui decantado?... No hay en el mundo ningún frasco que a mi querido Frasco pueda compararse».

El arrebató del «salvaje» contra su amada no es, como Huxley parece pretender, la protesta de la naturaleza humana pura contra la fría insolencia de la moda, sino que la justicia poética lo presenta como la agresión de un neurótico al que Freud, tan mal tratado por Huxley, podría diagnosticarle una homosexualidad ligeramente reprimida como motivo de su convulsa pureza. El «salvaje» insulta a la zorra como el hipócrita que tiembla de rabia contra lo que él se tiene que prohibir a sí mismo. Huxley se distancia

de la crítica social al desacreditar a este hombre. El auténtico portador de la crítica social en esta novela es el «alfa más» Bernard Marx, que se rebela contra su propio conditioning, una caricatura escéptica del judío. Huxley sabe que los judíos son perseguidos porque no están completamente adaptados y porque su consciencia va a veces más allá del sistema social. Huxley no pone en cuestión la autenticidad del conocimiento crítico de Bernard. Pero lo atribuye a una especie de inferioridad física, al inevitable inferiority complex, y al mismo tiempo acusa (como siempre) al intelectual judío radical de esnobismo vulgar y de una vergonzosa cobardía moral. Desde que Ibsen inventó a Gregers Werle y a Stockmann, propiamente desde la filosofía de la historia de Hegel, la política cultural burguesa ha presentado en nombre de una mentalidad totalizadora a quien preferiría que las cosas fueran de otra manera como el auténtico niño y al mismo tiempo como el engendro del todo al que se opone, y ha insistido en que (ya sea contra él o a través de él) la verdad siempre está con el todo. El novelista Huxley se solidariza con esto, mientras que el profeta de la cultura aborrece la totalidad. Gregers Werle destruye la totalidad que quiere salvar, y de la vanidad de Bernard Marx no está libre nadie que, al elevarse por encima de la estupidez, se crea más inteligente. La mirada que contempla los fenómenos desde fuera, imparcialmente, libremente, con superioridad, la mirada que se cree por encima de la limitación de la negación y por encima de la ejecución de la dialéctica, no es por esto ni la mirada de la verdad ni la mirada de la justicia. Ésta no debería recrearse en la insuficiencia de lo mejor para ponerlo en un compromiso ante lo malo, sino que debería extraer de esa insuficiencia fuerza adicional para rebelarse. Al desprecio de las fuerzas de la negatividad debido a su impotencia le cuadra la falta de fuerza de lo positivo, que es citado como absoluto contra la dialéctica. Cuando el «salvaje» le dice a Mond, el world controller, en su conversación decisiva «Lo que ustedes necesitan son lágrimas, para variar», esta exaltación deliberadamente impertinente del sufrimiento no es una mera caracterización del individualista estafalario, sino que evoca la metafísica cristiana, la cual promete la redención sólo por medio del sufrimiento. Pero como la metafísica cristiana no se atreve a mostrarse a la consciencia (pese a todo) ilustrada de esta novela, el culto del sufrimiento se convierte en un

absurdo fin en sí mismo, en la actitud de un esteticismo cuya alianza con las fuerzas más tenebrosas Huxley no puede desconocer; el «vive peligrosamente» de Nietzsche que el «salvaje» proclama contra el resignadamente hedonista controlador del mundo le vino muy bien como lema al totalitario Mussolini, que también era un controlador del mundo.

En un pasaje en el que el controlador del mundo habla de un libro de biología que va a prohibir sale claramente a la luz el núcleo demasiado positivo de la novela. Es «el tipo de idea que fácilmente podría descondicionar a las mentes más inquietas de las castas superiores, hacerles perder su fe en la felicidad como el Bien Supremo y hacerles creer en cambio que la meta está más allá, fuera de la esfera humana presente, que el propósito de la vida no es mantener el bienestar, sino intensificar y refinar la consciencia, aumentar el conocimiento». Aunque el ideal esté formulado de una manera pálida y sosa, o incluso prudente, tiene contradicciones. «Intensificar y aumentar la consciencia» o «aumentar el conocimiento» hipostasia sin contemplaciones al espíritu frente a la praxis y a la satisfacción de las necesidades humanas. Pero como todo espíritu presupone (por cuanto respecta a su sentido) el proceso social de vida y en especial la división del trabajo, como todo lo espiritual necesita para su realización lo existente y es implícitamente una orientación práctica, poner al espíritu en un contraste incondicionado y atemporal con las necesidades materiales equivale a perpetuar ideológicamente el estado escindido de la división del trabajo. Nunca se ha concebido algo espiritual, ni siquiera el sueño más fantástico, cuyo contenido no incluya objetivamente una modificación de la realidad material. No hay un solo afecto, no hay nada interior que no se refiera finalmente a algo exterior y que, desprovisto de esa intención sublimada, no se convierta en la mera apariencia, en la falsedad. Ni siquiera la pasión extasiada de Romeo y Julieta, que Huxley convierte en algo así como un «valor», es un en-sí autárquico, sino que se vuelve espiritual, más que un mero espectáculo del alma, cuando remite más allá del espíritu a la unión corporal. Huxley la entrega al anhelo que habla de ella. Pues la belleza de «Ha sido el ruiseñor y no la alondra» es inseparable del simbolismo sexual. Ensalzar un poema por su transcendencia, sin darse cuenta de que ésta no reposa en sí misma, sino que

hay que apaciguarla, sería tan vacío como la sexualidad estrictamente fisiológica del Brave New World, que mata la magia que no se conserva por sí misma. Hoy, lo vergonzoso no es la preponderancia de la cultura «material» sobre la cultura espiritual: si Huxley se quejara de esto, tendría unos compañeros desagradables, los «archicantores» de todas las comunidades y cosmovisiones neutralizadas. Habría que atacar a la separación, dictada por la sociedad, de la consciencia respecto de su realización social, en la que la consciencia tiene su ser. Precisamente el abismo entre lo espiritual y lo material que la philosophia perennis de Huxley establece, la sustitución de la «fe en la felicidad» por una abstracta «meta más allá», confirma el estado cosificado cuyos síntomas le resultan insoportables, la neutralización de la cultura separada del proceso material de producción. «Una vez que se ha establecido una distinción entre necesidades materiales y necesidades ideales», dijo en cierta ocasión Horkheimer, «hay que insistir sin duda en la satisfacción de las necesidades materiales, pues... ésta incluye el cambio social. Por decirlo así, incluye la sociedad correcta, que proporciona a todas las personas las mejores condiciones de vida posibles. Esto es idéntico a la supresión final del dominio malo. El énfasis en la exigencia ideal aislada conduce a un absurdo real. No se puede hacer valer el derecho al anhelo, al conocimiento trascendente, a la vida peligrosa. La lucha contra la cultura de masas sólo puede salir adelante mostrando la conexión entre ella y la persistencia de la injusticia social. Es ridículo reprocharle a la goma de mascar que es perjudicial para la tendencia hacia la metafísica, pero probablemente se podría mostrar que las ganancias de Wrigley y su palacio en Chicago se basaban en la función social de reconciliar a los seres humanos con las malas relaciones, de evitar que ellos las critiquen. No hay que aclarar que la goma de mascar perjudica a la metafísica, sino que (al contrario) la goma de mascar es metafísica. No criticamos a la cultura de masas porque da demasiado a las personas o porque hace sus vidas demasiado seguras (esto se lo dejamos a la teología luterana), sino porque ayuda a que las personas obtengan demasiado poco y demasiado malo, a que capas enteras vivan en una miseria terrible, a que las personas se resignen a la injusticia, porque la cultura de masas mantiene al mundo en un estado en el que sólo cabe

esperar catástrofes gigantescas y la conjura de elites astutas para instaurar un estado de paz sospechoso». Huxley contrapone correctivamente a la esfera de la satisfacción de las necesidades otra esfera que se parece sospechosamente a la que la burguesía suele considerar superior. Huxley parte aquí de un concepto invariable, cuasi biológico, de necesidad. Pero toda necesidad humana está mediada históricamente en su figura concreta. La estática que hoy las necesidades han adoptado aparentemente, su fijación en la reproducción de lo que siempre es igual, es simplemente el reflejo en la producción material, que con la eliminación del mercado y de la competencia y la simultánea pervivencia de las relaciones de propiedad adopta un carácter estacionario. Cuando acabe esta estática, la necesidad tendrá un aspecto completamente diferente. Si la producción se reorienta a la satisfacción de las necesidades (incluso las que hasta ahora producía el sistema dominante), también cambiarán decisivamente las necesidades mismas. La dificultad para distinguir la necesidad auténtica y la necesidad falsa forma parte esencialmente de la fase actual. En ella, la reproducción de la vida y su opresión forman una unidad que se puede conocer como ley del todo, pero no en detalle. Alguna vez quedará claro que los seres humanos no necesitan las baratijas que les proporciona la industria cultural ni los lamentables productos de primera calidad que les proporciona la industria más robusta. Así, la idea de que el cine es junto a la vivienda y la alimentación necesario para la reproducción de la fuerza de trabajo es «verdadera» sólo en un mundo que orienta a las personas hacia la reproducción de la fuerza de trabajo y que obliga a sus necesidades a armonizar con el interés de la oferta y del control social. La idea de que una sociedad emancipada pide a gritos teatro malo y sopa mala es absurda. Cuanto mejor es la sopa, más placentero es renunciar al teatro malo. Cuando desaparezca la pobreza, cambiará la relación entre necesidad y satisfacción. Hoy, la obligación de producir para la necesidad en su forma mediada por el mercado y luego congelada es uno de los medios más importantes para controlar a todo el mundo. Nada se puede pensar, escribir y hacer que vaya más allá de un estado que se mantiene en el poder mediante las necesidades de las personas que dependen de él. Es inimaginable que en una sociedad modificada la obligación de satisfacer las

necesidades siga siendo una atadura. La sociedad actual les niega la satisfacción a las necesidades inmanentes en ella, pero a cambio sigue hechizando a la producción mediante la alusión a las necesidades. Era tan práctica como irracional. Un orden que elimina la irracionalidad en que la producción de mercancías estaba enredada, pero que satisface las necesidades, eliminará también al espíritu práctico, que se refleja hasta en la inutilidad del arte por el arte burgués. Suprime no sólo el antagonismo tradicional de producción y consumo, sino también su reciente unidad en el capitalismo de Estado, y converge con la idea de que, dicho con palabras de Karl Kraus, «Dios no ha creado al ser humano como consumidor o productor, sino como ser humano». Entonces, que algo sea inútil ya no es una vergüenza. La adaptación pierde su sentido. La productividad empezará ahora a influir en el sentido auténtico, no desfigurado, sobre la necesidad: no porque satisface con cosas inútiles la necesidad insatisfecha, sino porque lo satisfecho es capaz de relacionarse con el mundo sin basarse en la utilidad universal.

Huxley acredita en la crítica de la necesidad falsa la idea de la objetividad de la felicidad. La repetición machacona de la frase «Everybody's happy now» se convierte en la acusación más contundente. Como los seres humanos son producidos por un orden basado en la renuncia y el engaño, como sus necesidades les son impuestas por éste, la felicidad que coincide con la satisfacción de estas necesidades es verdaderamente mala, el último enlace con la maquinaria. Mientras que en el mundo integral, que no tolera el luto, el mandamiento de la Epístola a los Romanos «Llorad con los que lloran» está en vigor más que nunca, el «Alegraos con los que se alegran» se ha convertido en una burla sangrante: la alegría que el orden les deja a los ordenados se nutre de la perpetuación del sufrimiento. De ahí que la mera renuncia a la felicidad falsa ya resulte hoy subversiva. La reacción de Lenina a su «salvaje», que encuentra repugnante una película idiota, «¿Por qué se empeñaba en estropearlo todo?», es la manifestación típica de un denso nexo de ofuscación. Que hay que tratar bien a la gente es una idea típica de quienes la tratan mal. Pero al mismo tiempo la descripción del enfado de Lenina contiene el elemento de la crítica del punto de vista del propio Huxley. Para él, mostrar la inanidad

de la felicidad subjetiva de acuerdo con el rasero de la cultura tradicional equivale a mostrar la inanidad de la felicidad en sí. Su lugar lo ha de ocupar una ontología destilada a partir de la religión y la filosofía del pasado, pues la felicidad y el bien objetivamente supremo le parecen irreconciliables. En opinión de Huxley, una sociedad que no busca otra cosa que la felicidad pasa a la insanity, al embrutecimiento mecánico. Pero la actitud excesivamente defensiva de Lenina delata inseguridad, la sospecha de que su tipo de felicidad está desfigurado por la contradicción, que no es felicidad de acuerdo con su propio concepto. Para comprender la estupidez de esa película, y por tanto la «desesperación objetiva» del espectador, no hace falta recordar de manera farisaica a Shakespeare. La esencia de la película como reduplicación y fortalecimiento de lo existente; su carácter manifiestamente superfluo y absurdo hasta en el tiempo libre, que se mantiene en el infantilismo; la incompatibilidad del realismo de reduplicación con la pretensión de ser una imagen: todo esto sale a la luz en la propia cosa, sin recurrir a vérités éternelles citadas dogmáticamente. El hecho de que el círculo vicioso que Huxley traza cuidadosamente tenga agujeros no se debe a carencias de su construcción fantástica, sino a la idea de una felicidad perfecta subjetivamente, pero absurda objetivamente. Si su crítica sólo se refiere a la felicidad meramente subjetiva, la idea de una felicidad meramente objetiva, separada de la exigencia humana, queda a merced de la ideología. La causa de lo falso es la separación cosificada en una alternativa rígida. Mustafá Mond, el raisonneur y advocatus diaboli del libro, que encarna la consciencia más arriesgada de sí mismo del Brave New World, elabora la fórmula de esa alternativa. Contesta de la siguiente manera a la objeción del «salvaje» de que la civilización total degrada al ser humano: «¿Degradarlo de qué posición? En su condición de ciudadano feliz, trabajador y consumidor de bienes, es perfecto. Desde luego, si usted elige como punto de referencia otro distinto del nuestro, tal vez pueda decir que ha sido degradado. Pero sea usted fiel a un mismo juego de postulados». En los dos sets of postulates, que como los productos manufacturados están expuestos para que elijamos, trasluce el relativismo: la cuestión de la verdad se disuelve en una relación «si... entonces». También el mundo de valores de profundidad e interioridad aislado por

Huxley es presa de la pragmatización. El «salvaje» cuenta que durante uno de sus arrebatos ascéticos estuvo de pie con los brazos extendidos sobre una roca en medio de un calor sofocante para averiguar cómo se siente un crucificado. Cuando le preguntan por qué lo hizo, da esta curiosa respuesta: «Porque sentía que debía hacerlo. Si Jesús pudo soportarlo... Además, si uno ha hecho algo malo... Por otra parte, yo no era feliz; y ésta era otra razón». Si el «salvaje» no es capaz de encontrar para sus aventuras religiosas, para la elección del sufrimiento, otra justificación que el hecho de que ha sufrido, no puede replicar a su interlocutor cuando le dice que para curar una depresión es más razonable tomar la droga soma, que es una panacea. Aun hipostasiado irracionalmente, convertido en mera existencia, el mundo de ideas sigue reclamando una justificación mediante lo meramente existente: es prescrito en nombre de esa felicidad empírica que él niega.

La cruda alternativa entre sentido objetivo y felicidad subjetiva, la tesis de la exclusividad, es la razón filosófica de la conclusión reaccionaria de la novela. Esa conclusión dice que hay que decidir entre la barbarie de la felicidad y la cultura en tanto que estado objetivamente superior que incluye la desdicha. «El dominio progresivo de la naturaleza y la sociedad», así lo interpretó Herbert Marcuse, «elimina toda transcendencia, tanto física como psíquica. La cultura, el título que engloba uno de los lados de esta contraposición, vive de la insatisfacción, del anhelo, de la fe, del dolor, de la esperanza, es decir: de lo que no existe, pero que se anuncia en la realidad. Esto significa que la cultura vive de la desdicha». El núcleo de la controversia es esta rotunda disyunción: que no se puede tener lo uno sin lo otro, la técnica sin el death conditioning, el progreso sin la regresión infantil. En esta disyunción hay que resaltar que el pensamiento no se deja sobornar por la ideología. Sólo el conformismo podría resignarse hoy a la locura objetiva como un mero accidente del desarrollo. La regresión es esencial para el desarrollo coherente del dominio. La teoría no puede aceptar con su bondadosa libertad de elegir lo que le cuadra en la tendencia histórica y dejar de lado lo demás. Los intentos cosmovisivos de adoptar una «actitud positiva» ante la técnica, pero añadiendo que hay que darle un sentido, son un mal consuelo y sólo benefician a las discutibles ganas de

trabajar. Pero la presión que el Brave New World ejerce universalmente es incompatible por su concepto con esa estática muerta que lo convierte en una pesadilla. No es una casualidad que todos los protagonistas de la novela (incluida Lenina) tengan rasgos de trastorno subjetivo. La alternativa entre dos cosas es falsa. El estado de inmanencia perfecta pintado con inmenso placer se trasciende a sí mismo, no en virtud de una selección impotente (traída desde fuera) de lo deseable y lo reprobable, sino en virtud de su estructura objetiva. Huxley conoce la tendencia histórica que se impone con independencia de las personas; la entiende como autoextrañamiento y alienación completa del sujeto, el cual se convierte en un medio sin que haya un fin. Pero Huxley fetichiza el fetichismo de la mercancía. El carácter de mercancía es para él algo óptico, algo que es en-sí, ante lo cual capitula en vez de comprender que todo ese aquellarre es una mera forma de reflexión, la falsa consciencia del ser humano de sí mismo, que tendría que desaparecer con su base económica. Huxley no admite que la fantasmagórica inhumanidad del Brave New World es una relación entre personas que se ha olvidado de sí misma, trabajo social; que el ser humano totalmente cosificado es el ser humano cegado para sí mismo. En cambio, Huxley presenta uno tras otro fenómenos superficiales que no analiza, a la manera del «conflicto entre el ser humano y la máquina». Lo que Huxley reprocha a la técnica no consiste, como le hacen creer los filisteos románticos, en lo que es propio de la técnica, en la supresión del trabajo, sino que es una consecuencia, como la propia novela sugiere, de la combinación de la técnica con las relaciones sociales de producción. La propia incompatibilidad que se da hoy entre el arte y la reproducción masiva no se debe a la técnica en tanto que tal, sino a que ésta, bajo el dictado de esas relaciones que perviven sin sentido, tiene que mantener la pretensión de individuación (lo que Benjamin llamaba «aura»), pero no puede cumplirla. Y la independización del medio que Huxley le critica a la técnica no anula necesariamente los fines. En el camino inconsciente de la consciencia, precisamente en el arte^[1], el juego ciego con los medios es capaz de poner y desplegar fines. La relación entre medio y fin, entre humanidad y técnica, no se puede regular de acuerdo con prioridades ontológicas. La alternativa conduce a que los seres humanos no salgan de la

calamidad. Tienen que elegir entre recaer en una mitología que hasta en Huxley es discutible o progresar hacia la esclavitud total de la consciencia. No queda espacio para un concepto de ser humano que no se reduzca ni a la obligación colectiva del sistema ni al individuo contingente. La propia construcción que denuncia al totalitario Estado Mundial y que transfigura retrospectivamente al individualismo que condujo ahí es totalitaria. El pensamiento que no deja una salida implica ya la liquidación de todo lo que no se somete, y Huxley se asusta con razón ante ella. La consecuencia práctica del burgués «¡Qué le vamos a hacer!» que resuena como eco de la novela es exactamente el pérfido «Tienes que someterte» de los totalitarios *Brave New Worlds*. La univocidad de la tendencia, la linealidad del concepto de progreso que esta novela emplea, se deriva de la forma limitada del despliegue de las fuerzas productivas en la «prehistoria». En la utopía negativa, lo ineludible aparece cuando esa limitación de las relaciones de producción, la entronización del aparato de producción en nombre del beneficio, se refleja como propiedad de las fuerzas de producción técnicas y humanas. En su profecía de la entropía de la historia, Huxley sigue el reflejo (la apariencia) que la sociedad contra la que él lucha difunde necesariamente.

Huxley critica el espíritu del positivismo. Pero como su crítica se detiene en los shocks, en la inmediatez vivida, y registra la apariencia social como un hecho incuestionable, Huxley acaba convirtiéndose en un positivista. Pese al tono incómodo, Huxley concuerda con la crítica descriptiva de la cultura, que con su queja sobre la inevitable decadencia de la cultura proporcionó excusas a la consolidación del dominio del que se queja. La civilización entra en la barbarie en nombre de la cultura. Huxley no mira los antagonismos, sino algo así como un sujeto general y sin contradicciones de la ratio tecnológica, y por tanto un simple desarrollo total. Estas ideas forman parte de la fachada, de las ideas habituales de historia universal y estilo de vida. Huxley no descifra los síntomas de la unificación (cuya contundente fisonomía él proporciona) como manifestaciones del antagonismo, de la presión del dominio, que es totalidad teleológicamente. Pese al sarcasmo sobre el «Everybody's happy nowadays», su imagen de la historia tiene una armonía profunda por cuanto

respecta a su forma, que saca a la luz la esencia mejor que el material de los acontecimientos. La concepción del progreso constante se diferencia de la concepción liberal por los acentos, no por la mirada a la cosa. Como un liberal del estilo de Bentham, Huxley pronostica un desarrollo hacia la mayor felicidad posible del mayor número posible de personas: pero este desarrollo no le gusta. Huxley condena el Brave New World con el mismo sentido común cuya actividad es ridiculizada en el Brave New World . De ahí que en la novela haya muchos pasajes en que salen a la luz momentos sin analizar de ese tipo de cosmovisión depurada que Huxley aprecia poco. Huxley contrasta lo efímero como lo inane, la historia como la historia de perdición, con las invariantes, con la philosophia perennis, con la luz eterna del cielo de las ideas. De este modo, la exterioridad y la interioridad se convierten en una antítesis primitiva: a las personas se les hace simplemente daño, desde la reproducción artificial hasta el envejecimiento galopante, pero la categoría del individuo mantiene una dignidad incuestionable. El individualismo irreflexivo se afirma, como si el horror que la novela cuenta no fuera un engendro de la sociedad individualista. Del proceso histórico se elimina la espontaneidad del individuo, y en cambio el concepto de individuo es separado de la historia y trasladado a la philosophia perennis . La individuación, que es algo esencialmente social, se convierte de nuevo en la naturaleza inmutable. En vez del conocimiento de la implicación de la individuación en el nexo de culpa (un conocimiento del que la filosofía burguesa disponía en su apogeo) aparece la nivelación empírica del individuo mediante el psicologismo. Siguiendo una tradición cuya preponderancia provoca más la resistencia que el respeto, el individuo es elevado desmesuradamente como idea, y cada individuo es acusado de bancarrota moral por el último representante del romanticismo de la desilusión. El conocimiento de la inanidad del individuo, que es verdadero socialmente, es depositado como una pesada carga sobre el individuo, que ya está sobrecargado privadamente. El hecho de que el individuo sea fungible, que en verdad no sea él mismo, sino la «máscara de carácter» de la sociedad, lo achaca este libro de Huxley (como toda su obra) al individuo absolutizado como su culpa, como inautenticidad, mendacidad, egoísmo limitado, como todo aquello a lo que la psicología del yo puede recurrir en

sus sutiles descripciones. De acuerdo con el auténtico espíritu burgués, el individuo es para Huxley a la vez todo (porque proporcionó en el pasado el principio del orden de la propiedad) y nada (porque es sustituible absolutamente como el mero portador de la propiedad). Esto es el precio que la ideología del individualismo tiene que pagar por su propia falsedad. El fabula docet de la novela es más nihilista de lo que puede aceptar la humanidad que ella proclama.

De este modo se hace injusticia precisamente a los hechos, a los que el positivismo presta tanta atención. La utopía de Huxley comparte con todas las utopías ejecutadas el aspecto de vanidad. Sucedió de otra manera y seguirá sucediendo de otra manera. No es que la fantasía exacta falle, sino que la mirada al futuro lejano, la adivinación de la facticidad de lo no existente, es arruinada por la impotencia de la temeridad. El momento antitético de la dialéctica no se puede escamotear siguiendo la lógica de la coherencia, por ejemplo mediante el concepto de Ilustración. Quien lo intente segregará lo que no es propio del sujeto, lo que no es «espiritual», lo que no es transparente a sí mismo, que proporciona el combustible al movimiento dialéctico. La utopía bien pintada, aunque tenga elementos materialista-tecnológicos y sea correcta desde el punto de vista de las ciencias naturales, es una recaída en la filosofía de la identidad, en el idealismo. Por eso le sale mal la «corrección» irónica que persiguen los alargamientos de Huxley. El concepto, inconsciente de sí mismo, de Ilustración total tiende a convertirse en irracionalidad, pero de él no se puede deducir si esto sucederá. Las inminentes catástrofes políticas no pueden dejar intacta la vía de fuga de la civilización técnica. El libro de Huxley *Ape and Essence* es el intento, en cierto sentido precipitado, de corregir un error que no se debe a la falta de conocimientos en física nuclear, sino a la concepción lineal de la historia, por lo que no se puede superar mediante correcciones, elaborando materiales adicionales. Si la plausibilidad de los pronósticos de *Brave New World* era demasiado simple, las del segundo libro sobre el futuro (por ejemplo, la religión del diablo) llevan un estigma de inverosimilitud que en medio de la técnica realista de la novela no se puede defender aludiendo a la alegoría filosófica. En el inevitable error del pensamiento se venga la dependencia ideológica de la

concepción. La actitud se parece involuntariamente a esa actitud granburguesa que asegura con altanería que defiende la persistencia de la economía de beneficio no por su propio interés, sino porque nos conviene a todos: los seres humanos todavía no estamos maduros para el socialismo; si ya no tuviéramos que trabajar, no sabríamos qué hacer con nuestro tiempo. Estas doctrinas no están simplemente desacreditadas por su uso, sino que carecen de contenido cognoscitivo porque cosifican a «los seres humanos» como datos, igual que glorifican al observador como una instancia que flota en el aire. Esta frialdad está dentro de la estructura de Huxley. Preocupado ficticiamente por la desdicha que la utopía realizada podría causarle a la humanidad, Huxley no presta atención a la desdicha mucho más real y apremiante que impide la utopía. Es ocioso quejarse de qué les pasará a los seres humanos cuando el hambre y las preocupaciones hayan desaparecido del mundo. Pues el mundo es su botín como consecuencia de la lógica de esa civilización de la que la novela no sabe decir nada peor que el aburrimiento del inalcanzable (para ella) País de Jauja. A la base hay, pese a toda la indignación, una construcción de la historia que se toma su tiempo. A éste se le atribuye lo que correspondería a los seres humanos. La relación con él es parasitaria. La novela traslada la culpa del presente a los que aún no han nacido. Aquí se refleja el desdichado «Las cosas no van a cambiar», el producto final de la combinación protestante de recogimiento y represión. Como el ser humano cometió el pecado original y no es capaz de hacer nada bien en la Tierra, los intentos de mejorar el mundo se convierten en pecado. Pero la sangre de los no nacidos no le queda bien a la novela. La novela fracasa por culpa de la debilidad de un esquema vacío y adornado con unas invenciones grandiosas. Como el cambio de los seres humanos no se puede calcular y se sustrae a la imaginación anticipadora, es sustituido por la caricatura de los seres humanos de hoy, tal como siempre ha hecho la «sátira». La ficción del futuro se inclina ante la omnipotencia de lo actual: lo que todavía no existe resulta cómico porque se parece a lo que ya existe, como los dioses en las operetas de Offenbach. La imagen de lo más lejano es sustituida por el aspecto que lo más cercano ofrece a quien lo mira con unos anteojos del revés. El truco formal de hablar de lo futuro como de algo pasado confiere al contenido algo repelentemente conformista. El carácter

grotesco que lo actual adquiere al confrontarlo con su propia prolongación hacia el futuro tiene el mismo éxito popular que las representaciones realistas con cabezas muy grandes. El patético concepto del ser humano eterno se conforma con ser el indigno concepto de lo normal de ayer, hoy y mañana. Lo que hay que reprocharle a esta novela no es el momento contemplativo en tanto que tal, que ella comparte con toda filosofía y exposición, sino el hecho de que no introduzca en la reflexión el momento de una praxis que reviente el infame continuo. La humanidad no tiene que elegir entre el totalitario Estado Mundial y el individualismo. Si la gran perspectiva histórica es algo más que la fata morgana de la mirada que manda, plantea la cuestión de si la sociedad finalmente se determinará a sí misma o provocará la catástrofe telúrica.

[1] Schumann escribió que en su juventud quería ofrecerle algo especial a su instrumento, el piano (el medio), mientras que en su madurez sólo se interesaba por la música (el fin). Pero la incuestionable superioridad de sus primeras obras sobre sus últimas obras no se puede separar de la riqueza en fantasía, incesantemente productiva, del piano, que produce el claroscuro, las medias tintas armónicas e incluso la densidad de la estructura compositiva. Los artistas no realizan por sí mismos la «idea». Ésta es asunto de prestaciones tecnológicas, a menudo de un juego incomprensible.

<<

Moda atemporal

Sobre el jazz

Durante más de cuarenta años, desde que el contagioso entusiasmo por el jazz estallara en 1914 en América, éste se ha afirmado como un fenómeno de masas. El procedimiento, cuya prehistoria se remonta a cancioncillas de la primera mitad del siglo XIX como Turkey in the Straw y Old Zip Coon, no ha cambiado en lo esencial, pese a las explicaciones de los historiadores propagandistas. El jazz es una música que, con una estructura melódica, armónica, métrica y formal simplísima, ordena el decurso musical mediante síncopas perturbadoras, sin que esto afecte a la unidad testaruda del ritmo básico, a los tiempos idénticos del compás, a las negras. Esto no significa que en el jazz no haya sucedido nada. Por ejemplo, el monocromo piano perdió la supremacía que poseía en el ragtime en favor de los grupos pequeños, generalmente de metal; las actitudes salvajes de las primeras jazzbands del sur (sobre todo de Nueva Orleans) y de Chicago se han moderado a medida que aumentaba la comercialización y la difusión, si bien han sido reanimadas en numerosos intentos que siempre, ya se llamen swing o bebop, quedan a merced del negocio y pierden rápidamente su agudeza. El propio principio, en el que inicialmente hubo que insistir de una manera exagerada, se ha convertido en una obviedad y ahora puede prescindir de los acentos en las partes malas del compás que antes hacían falta. El músico que hoy siguiera usando esos acentos sería ridiculizado como corny, es decir, estaría tan pasado de moda como los trajes de noche de 1927. La rebeldía se ha transformado en tersura de segundo grado; la forma de reacción del jazz se ha vuelto tan habitual que toda una juventud oye primariamente en síncopas y ya no percibe el conflicto original entre éstas y el metro fundamental. Pero todo esto no cambia nada en una música que siempre es lo mismo y que plantea el enigma de cómo es posible que

millones de personas no se hayan cansado todavía de ese monótono estímulo. Winthrop Sargeant, que hoy es conocido en todo el mundo como experto en arte de la revista Life y al que debemos el libro más fiable y sensato sobre el tema, escribió hace diecisiete años que el jazz no es un idioma musical nuevo, sino que «hasta en sus manifestaciones más complejas es un asunto muy sencillo de fórmulas que se repiten sin cesar». Esto sólo se puede percibir tan claramente en América: en Europa, donde el jazz todavía no forma parte de la vida cotidiana, los creyentes que lo practican como una cosmovisión tienden a malentenderlo como una irrupción de la naturaleza original e indómita, como un triunfo sobre los bienes culturales museísticos. Es indudable que el jazz tiene elementos africanos, pero también lo es que en él todo lo rebelde ha estado siempre insertado en un esquema estricto y que el gesto de la rebelión siempre ha estado (y sigue estando) acompañado por la predisposición a obedecer ciegamente, como sucede según la psicología analítica en el tipo sadomasoquista, que protesta contra la figura paterna, pero en secreto la admira, quisiera ser como ella y disfruta de esa subordinación que odia. Esta misma tendencia fomentó la estandarización, la explotación comercial y la congelación del jazz . No ha hecho falta que unos comerciantes malvados dañen desde fuera a la voz de la naturaleza: el propio jazz se encarga de esto y provoca con sus usos el abuso, que luego escandaliza a sus puristas. Ya los espirituales negros, formas previas del blues , eran una música de esclavos que unía a la queja por la falta de libertad su confirmación sumisa. Por lo demás, es difícil aislar los auténticos elementos negros del jazz . El proletariado blanco también forma parte de su prehistoria, antes de que el jazz fuera colocado bajo los focos de una sociedad que parecía estar esperándolo y que conocía sus impulsos desde tiempo atrás gracias al cake-walk y a los bailes de step .

Sin embargo, el escaso repertorio de procedimientos y particularidades, la exclusión rigurosa de lo no reglamentado, hace difícil comprender la persistencia de una especialidad provista apenas (y sólo para fines publicitarios) de cambios. El jazz se estableció para una pequeña eternidad en medio de una fase que no era precisamente estática y no muestra la menor disposición a relajar su monopolio, sino sólo a adaptarse a sus

oyentes (que a veces están muy bien preparados y otras veces no), pero no ha perdido nada de su carácter de moda. Lo que se ha hecho durante cuarenta años es tan efímero como si hubiera durado una temporada. El jazz es un amaneramiento de la interpretación. Al igual que en las modas, lo fundamental en él es el envoltorio y no la cosa; el jazz colorea la música ligera, los productos más yermos de la industria de los hits, pero nadie compone jazz en tanto que tal. Por eso, los fanáticos (en América se les llama simplemente fans) que se dan cuenta de esto apelan a la improvisación. Pero eso es una patraña. En América hasta los niños espabilados saben que la rutina apenas deja sitio ya a la improvisación y que lo que parece espontáneo está preparado cuidadosamente y con precisión mecánica. Donde antes se improvisaba realmente y en los grupos de oposición, que hoy tal vez sigan improvisando para divertirse, los hits son el único material. De ahí que las «improvisaciones» se reduzcan a perífrasis más o menos débiles de las fórmulas fundamentales, bajo cuya cubierta el esquema se asoma en cada momento. Las improvisaciones están en buena medida sometidas a normas y reaparecen una y otra vez. Lo que puede aparecer en el jazz es tan limitado como el corte especial de un traje. El jazz es muy pobre en comparación con las numerosas posibilidades de inventar y tratar el material musical hasta en la esfera del entretenimiento (si es que las necesita). Lo que utiliza de las técnicas musicales disponibles es completamente arbitrario. La simple prohibición de ir modificando el pulso fundamental a medida que avanza una pieza constriñe tanto al músico que someterse a esa prohibición se lo exige más la regresión psicológica que la consciencia estética del estilo. No menos lo atan las restricciones de tipo métrico, armónico, formal. Que el jazz sea siempre lo mismo se debe no a la organización del material, en la que (como sucede en un lenguaje articulado) la fantasía se podría sentir libre, sino al carácter exclusivo de unos cuantos trucos, fórmulas y clichés definidos. Es como si nos aferráramos convulsamente al encanto del en vogue y negáramos el paso del tiempo renunciando a arrancar las hojas del calendario. La moda se entroniza como algo permanente y pierde así la dignidad de moda, la dignidad de ser efímera.

Para entender por qué unas pocas recetas circunscriben toda una esfera, como si no hubiera nada más, hay que liberarse de todos los tópicos sobre la vitalidad y el ritmo de la época que nos cuentan los anuncios, su apéndice periodístico y las propias víctimas. Lo que el jazz nos presenta es muy modesto precisamente por cuanto respecta al ritmo. La música sería desde Brahms produjo por sí misma todo lo que llama la atención en el jazz, y no se quedó ahí. Y es dudosa la vitalidad de un procedimiento más propio de una cadena de montaje y que está estandarizado hasta en sus desviaciones. Los ideólogos europeos del jazz cometen el error de pensar que una suma de efectos calculados y ensayados psicotécnicamente son la expresión de esa situación anímica cuyo espejismo la música despierta en el oyente, como si se pensara que las estrellas del cine cuyos rostros bien proporcionados o afligidos imitan los retratos de personajes famosos son por esta razón seres como Lucrecia Borja o Lady Hamilton, si es que éstas no fueron ya sus propios maniqués. Lo que una inocencia confundida por el entusiasmo percibe como una selva virgen es una mercancía fabril, incluso cuando el negocio tiene una sección especial para exponer la espontaneidad. La paradójica inmortalidad del jazz se debe a la economía. La competencia del mercado cultural ha demostrado que hay unos rasgos, como la sincopa, el sonido semivocal, semiinstrumental, la armonía impresionista y resbaladiza y la instrumentación exuberante y despilfarradora, que tienen mucho éxito. Estos rasgos son seleccionados y reunidos calidoscópicamente en combinaciones diversas, sin que entre el esquema del conjunto y los detalles (igualmente esquemáticos) se haya producido la menor interacción. Los resultados de la competencia, que tal vez no era libre, son lo único que queda, y el procedimiento se ha precisado en la radio. Las inversiones en las name bands (las orquestas de jazz difundidas por una propaganda dirigida científicamente) y más aún el dinero que las empresas que compran el tiempo de la radio para emitir publicidad gastan en programas musicales muy oídos, como la hit parade, hacen que la divergencia sea arriesgada. Además, la estandarización significa un dominio cada vez más sólido sobre las masas de oyentes y sus conditioned reflexes . Se espera que sólo pidan lo que están acostumbradas a oír y que se enfaden cuando algo decepcione las exigencias cuya

satisfacción les parece un derecho humano del cliente. Si en la música ligera alguien se atreviera a presentar algo diferente, no tendría ninguna posibilidad de éxito debido a la concentración económica.

El hecho de que una cosa contingente y arbitraria sea insuperable refleja algo de la arbitrariedad del control social actual. A medida que la industria cultural elimina las divergencias y corta las posibilidades de desarrollo del propio medio, la ruidosa dinámica se acerca a la estática. Ya que ninguna pieza de jazz conoce la historia, en el sentido musical; ya que hay que volver a montar todos sus componentes y ya que ningún compás se deriva de la lógica del progreso, la moda atemporal se convierte en una alegoría de una sociedad congelada planificadamente, de manera similar a la pesadilla de la novela de Huxley *Brave New World* . Los economistas podrían analizar si aquí se manifiesta una tendencia de la sociedad superacumuladora a volver al estadio de la reproducción sencilla de la ideología. El temor que Thorstein Veblen, completamente decepcionado, expresa en sus últimos escritos: que el juego de fuerzas económico y social se detenga en un estado jerárquico negativo-ahistórico, en una especie de sistema feudal potenciado, este temor es poco verosímil, pero está dentro del jazz como su deseo. La imago del mundo técnico contiene algo ahistórico que la hace idónea para el engaño mítico de la eternidad. La producción planificada segrega del proceso vital lo no dirigido y lo imprevisible, y de este modo parece quitarle lo nuevo, sin lo cual es difícil pensar la historia, y la forma del producto masivo estandarizado comunica también a lo que se sucede en el tiempo algo de la expresión de lo que siempre es lo mismo. En un tren de 1950 resulta paradójico que sea diferente de un tren de 1850: por eso, los trenes más modernos están decorados con fotografías de trenes antiguos. Desde Apollinaire, los surrealistas (que tienen algunos puntos de contacto con el jazz) han aludido a esta capa de experiencia: «Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes» . Inconscientemente, huellas de esto han pasado a la moda atemporal; el jazz, que se solidariza con la técnica y no por casualidad, participa en el «velo tecnológico» como una acción cultural repetida estrictamente, pero sin objeto, y simula que el siglo XX es un Egipto de esclavos y dinastías inacabables. Lo simula: pues mientras que la técnica es

simbolizada de acuerdo con el modelo de la rueda que gira de manera monótona, sus fuerzas se despliegan desmesuradamente, y la técnica está rodeada por una sociedad cuyas tensiones siguen empujando, cuya irracionalidad persiste y que proporciona a los seres humanos más historia de lo que quisieran. La atemporalidad es proyectada a la técnica por una ordenación del mundo que ya no quiere cambiar, para no desplomarse. Sin embargo, la eternidad falsa es desmentida por lo contingente y menor que se establece como principio general. Los señores de los «imperios de mil años» de hoy tienen el aspecto de criminales, y el gesto perenne de la cultura de masas es propio de asociales. El hecho de que la dictadura musical sobre las masas la ejerza precisamente el truco de la síncopa alude a la usurpación, al control totalitario, que es al final irracional pese a la racionalidad de los medios. En el jazz hay claramente visibles unos mecanismos que en verdad forman parte de la ideología actual, de toda industria cultural, pues sin conocimiento técnico no son tan fáciles de emplear como en el cine. Pero también el jazz adopta sus medidas de precaución. En paralelo a la estandarización transcurre la pseudoindividualización. Cuanto más se golpea a los oyentes con la fusta, menos deben notarlo. Se les hace creer que el jazz es un «arte para consumidores» hecho a su medida. Los efectos específicos con que el jazz rellena su esquema, en especial la síncopa, se presentan según los casos como un estallido o una caricatura de la subjetividad no atrapada (virtualmente de la del oyente) o también como matiz en honor del oyente. Pero el método cae en su propia trampa. Tiene que prometerle continuamente al oyente algo especial, aguijonear su atención, destacarse de la gris uniformidad, pero no puede salir de su propio perímetro; el método tiene que ser siempre nuevo y siempre lo mismo. De ahí que las desviaciones estén tan estandarizadas como los estándares y se retiren en el mismo instante en que aparecen: el jazz, como toda la industria cultural, cumple los deseos sólo para negarlos al mismo tiempo. El sujeto del jazz, el representante del oyente en la música, se comporta como un tipo raro, pero no lo es. Los rasgos individuales que no concuerdan con la norma están marcados por ésta, son huellas de la mutilación. Asustado, el individuo se identifica con la sociedad a la que teme porque ella lo convirtió

en lo que es. Esto confiere al ritual del jazz su carácter afirmativo: el carácter de la admisión en la comunidad de los iguales no libres. Bajo su signo, el jazz puede apelar a las masas de oyentes con una conciencia diabólicamente buena. Los procedimientos estándar, que indiscutiblemente predominan y que son manejados durante periodos de tiempo muy largos, provocan reacciones estándar. Sería una ingenuidad pensar que, cambiando la política de programación (como propugnan algunos educadores bienintencionados), se les dará a los seres humanos violentados algo mejor o simplemente diferente. Unos cambios serios de la política de programación, si no fueran más allá del ámbito ideológico de la industria cultural, serían rechazados enérgicamente. La población está tan acostumbrada a las cosas malas que le hacen que no puede renunciar a ellas aunque haya empezado a comprender en qué consisten; al contrario, tiene que estimular su propio entusiasmo para convencerse de que lo ignominioso es bueno. El jazz diseña esquemas de un comportamiento social al que los seres humanos están de todos modos obligados. La gente ejercita en el jazz esos modos de comportamiento, y además lo aman porque les hace más fácil lo inevitable. El jazz reproduce su propia base masiva, sin que por eso tengan menos culpa quienes lo producen. La eternidad de la moda es un círculo vicioso.

Los partidarios del jazz se dividen, como David Riesman ha subrayado recientemente, en dos grupos claramente diferenciados. En el interior viven los expertos o los que se consideran expertos (pues a menudo los fanáticos que se presentan con una terminología inventada por ellos mismos y distinguen con grandilocuencia estilos jazzísticos apenas son capaces de explicar con conceptos precisos de técnica musical lo que los fascina). Por lo general se consideran vanguardistas, haciendo uso de una confusión que hoy se observa por doquier. No es el síntoma menos importante de la decadencia de la educación que la diferencia (cuestionable, sin duda) entre el arte autónomo y «elevado» y el arte comercial y «ligero» no sólo no se conozca críticamente, sino que ni siquiera se perciba. Desde que unos intelectuales derrotistas (en relación con la cultura) utilizaron el arte comercial contra el arte autónomo, los vulgares campeones de la industria cultural tienen la orgullosa confianza de que marchan en la vanguardia del

espíritu del tiempo. La distinción de «niveles culturales» de acuerdo con el esquema lowbrow, middlebrow y highbrow para oyentes del primero, del segundo y del tercer programa es repugnante. Pero no la superaremos si las sectas lowbrow se declaran highbrow . El justificado malestar con la cultura ofrece el pretexto, pero no la razón, para glorificar como irrupción de un nuevo sentimiento del mundo a un sector completamente racionalizado de la producción masiva que humilla y vende a esa cultura, sin trascenderla lo más mínimo, y para mezclarlo con el cubismo, con la poesía de Eliot y con la prosa de Joyce. La regresión no es el origen, pero éste es la ideología para ella. Ha capitulado ante la barbarie quien se deja engañar por la respetabilidad creciente de la cultura de masas y afirma que un hit es arte moderno porque un clarinete berrea notas falsas y que un trítono con dirty notes es atonal. La cultura degradada a cultura es castigada a que la gente la confunda con sus propios productos de desecho a medida que se va difundiendo. Un analfabetismo seguro de sí mismo, para el que la estupidez del exceso tolerado es el reino de la libertad, se venga del privilegio educativo. En su débil rebelión ya están dispuestos a someterse de nuevo, tal como les enseña el jazz cuando integra a los lentos y a los rápidos en el paso de marcha colectivo. Hay una semejanza llamativa entre el entusiasta del jazz y algunos adeptos juveniles del positivismo lógico, que renuncian a la formación filosófica con el mismo ardor con que aquéllos renuncian a la formación musical. El entusiasmo se ha convertido en desilusión, los afectos se adhieren a una técnica, en contra de todo sentido. La gente se siente a salvo en un sistema que está tan bien definido que no se pueden cometer errores, y el anhelo reprimido de lo que habría fuera se manifiesta en el odio intransigente y en un aspecto en el que el conocimiento de los iniciados se suma a la reclamación de los desilusionados. La trivialidad descarada, la permanencia en la superficie como certeza indudable, transfigura el rechazo cobarde de toda reflexión. Todas estas formas habituales de reacción han perdido recientemente su inocencia, se presentan como filosofía y acaban volviéndose malvadas.

Alrededor de los expertos en una cosa que no contiene nada, salvo reglas del juego, cristalizan los partidarios vagos, inarticulados. Por lo general se embriagan con la fama de la cultura de masas, que ésta manipula;

igual se reúnen en clubes para adorar a las estrellas del cine que coleccionan autógrafos de otras celebridades. Lo que les interesa es la sumisión en tanto que tal, la identificación, y no reparan especialmente en el contenido. Si son chicas, han aprendido a desmayarse cuando oyen la voz de un crooner, de un cantante de jazz. Su aplauso, que se dispara con una señal luminosa, se escucha en los programas populares de radio, en cuya emisión estos partidarios pueden estar presentes. Se denominan a sí mismos jitterbugs, escarabajos que ejecutan movimientos reflejos, actores de su propio éxtasis. Estar fascinado por algo, tener una cosa presuntamente propia, los compensa de su vida pobre y triste. Está socializado el gesto de la adolescencia, decidida a «entusiasmarse» con éste o aquél de un día para otro, reservándose la posibilidad de condenar mañana como una estupidez lo que hoy adora fervorosamente. Por supuesto, en Europa se pasa por alto que los adeptos del jazz de este continente no se parecen a los de América. Lo excesivo y rebelde que en Europa todavía se percibe en el jazz falta hoy en América. El recuerdo de los orígenes anárquicos que el jazz comparte con todos los movimientos de masas del presente está reprimido a fondo, aunque subterráneamente pueda seguir funcionando. El jazz está garantizado como institución, taken for granted, aseado y bien vestido. Sin embargo, los entusiastas del jazz de todos los países comparten el momento de docilidad en el delirio paródico. Su juego alude así a la seriedad animal de los prosélitos en los Estados totalitarios, aunque la diferencia entre juego y seriedad conduzca a la diferencia entre vida y muerte. Los anuncios de un hit de una célebre name band decían: «Follow Your Leader, X. Y.» . Mientras que en los Estados dictatoriales europeos los líderes de ambos tipos tronaban contra la decadencia del jazz, la juventud de los demás Estados estaba electrizada desde tiempo atrás, como por marchas militares, por los bailes sincopados, cuya orquesta no es casualidad que proceda de la música militar. La división en tropas especiales y soldados inarticulados tiene algo que ver con la división entre la elite del partido y el resto del pueblo.

El monopolio del jazz se basa en la exclusividad de la oferta y en el predominio económico que hay tras ella. Pero este monopolio se habría acabado hace tiempo si esa especialidad omnipresente no contuviera algo

general a lo que las personas se refieren. El jazz tiene que poseer una «base masiva», la técnica tiene que enlazar con un momento en los sujetos que a su vez remite a la estructura social y a conflictos típicos entre el yo y la sociedad. Al buscar ese momento, habrá que pensar ante todo en el excentric clown o en paralelos con cómicos cinematográficos más antiguos. Se revoca la manifestación de la debilidad individual, se confirma el traspie como una especie de habilidad superior. En la integración de lo asocial, el esquema del jazz coincide con el esquema igualmente estandarizado de la novela policíaca, donde el mundo está desfigurado (o desvelado) como si lo asocial, el crimen, fuera la norma cotidiana, y donde al mismo tiempo la victoria inevitable del orden elimina por arte de magia la amenaza de la tentación. A todo esto sólo sería adecuada la teoría psicoanalítica. La meta del jazz es la reproducción mecánica de un momento regresivo, un simbolismo de castración que parece decir esto: «Renuncia a tu virilidad, déjate castrar, como lo caricaturiza y proclama el sonido eunuco de la jazzband, y serás recompensado entrando en un grupo de hombres que comparte contigo el secreto de la impotencia, el cual se revela en el momento del rito de iniciación»^[1]. Que esta interpretación del jazz, de cuyas implicaciones sexuales sus escandalizados enemigos tienen una idea mejor que sus apologistas, no es arbitraria ni exagerada, se podría demostrar en innumerables detalles de esta música y de los textos de los hits. Wilder Hobson describe en su libro *American Jazz Music* a un director de jazz de los primeros tiempos llamado Mike Riley que, en un excéntrico musical, practicaba verdaderas mutilaciones en los instrumentos: «La banda arrojaba agua y desgarraba su ropa, y Riley ofreció tal vez la mayor de las comedias de trombón, una interpretación demencial de Dinah durante la cual desmembró repetidamente el trombón y lo volvió a montar erráticamente hasta que el tubo colgaba hacia abajo como muebles de latón en una tienda de trastos viejos, con un bocinazo vagamente armónico que todavía sonaba desde uno o varios de los extremos sueltos». Mucho tiempo antes, Virgil Thomson había comparado las actuaciones del célebre trompetista de jazz Armstrong con las de los grandes castrati del siglo XVIII. Toda esta esfera la describe el vocabulario, que distingue long-haired y short-haired musicians . Estos últimos son los jazzmen que ganan dinero y pueden

permitirse el lujo de cuidar su aspecto; los primeros, que se parecen a la caricatura del pianista eslavo melencólico, pertenecen al estereotipo despectivo del artista que pasa hambre y desprecia las exigencias convencionales. Esto es el contenido manifiesto de ese vocabulario. Apenas hace falta explicar qué significa el pelo cortado: el jazz declara en permanencia a los filisteos que se lanzan sobre Sansón.

Verdaderamente los filisteos. Pues mientras que el simbolismo de la castración tiene unas raíces muy profundas en la realización del jazz y está separado de la consciencia por la institucionalización de lo que siempre es igual (aunque tal vez por ello sea más poderoso todavía), las prácticas del jazz tienden socialmente al reconocimiento, que se extiende casi hasta la fisiología del sujeto, de un mundo sin sueños y realista, purificado de toda huella del recuerdo de lo que no está completamente atrapado. Para comprender la base masiva del jazz hay que conocer el tabú que en América, pese a la práctica oficial del arte, pesa sobre la expresión artística, incluso en el caso de los niños: la progressive education, que los invita a producir con libertad y que convierte a la expresividad en un fin en sí mismo, sólo es una reacción a esto. Mientras que el artista es en parte tolerado y en parte integrado en la esfera del consumo como entertainer (igual que un camarero bien pagado está obligado a prestar sus servicios), el estereotipo del artista es al mismo tiempo el estereotipo del introvertido, del loco egocéntrico, a menudo del homosexual. Estas propiedades se les disculpan a los artistas profesionales y una vida privada escandalosa forma parte del espectáculo que se espera de ellos, pero cualquier otra persona se vuelve sospechosa si practica el arte de una manera espontánea, no controlada por la sociedad. Un niño que prefiera escuchar música sería o tocar el piano a mirar un partido de béisbol o ver la televisión sufrirá en el colegio o en otros grupos a los que pertenezca (y que para él encarnen la autoridad más que sus padres o sus maestros) la burla por ser un sissy, un debilucho afeminado. La misma amenaza de castración que está simbolizada en el jazz y que es ejecutada de una manera mecánico-ritual cae también sobre la expresividad. Sin embargo, durante los años de desarrollo no se puede eliminar la necesidad de expresarse (que no tiene por qué ver con la cualidad objetiva del arte). Los jóvenes todavía no están

sojuzgados completamente por la vida económica y por su correlato anímico, que es el «principio de realidad». La opresión no acaba con sus impulsos estéticos, sino que los desvía. El jazz es el medio privilegiado de este desvío. A las masas de jóvenes que un año tras otro acuden a esta moda atemporal, presumiblemente para olvidarla unos años después, les proporciona un compromiso entre la sublimación estética y la adaptación social. El elemento «no realista», inutilizable en la práctica, imaginativo, es admitido si transforma su carácter de tal modo que se parece cada vez más al negocio real, repite sus mandamientos, los aprueba y se reintegra en el ámbito del que quería salir. El arte deja de ser arte: se presenta como parte de esa adaptación a la que su propio principio contradice. Esto ilumina algunos rasgos extraños del procedimiento del jazz. Por ejemplo, la función del arreglo, que no se explica suficientemente a partir de la división técnica del trabajo o a partir de la falta de formación de los «compositores». Nada puede ser lo que es en sí; todo tiene que ser reordenado, llevar las huellas de una preparación que, al acercarlo a lo ya conocido, lo vuelven más fácil de captar, pero al mismo tiempo dan testimonio de que está destinado a cumplir la voluntad del oyente sin idealizarlo y finalmente presentan todo como algo aprobado por el negocio general, que no reclama distancia, sino que participa sin reservas: una música a la que no se le ocurre nada mejor.

También obedece a la primacía de la adaptación el tipo específico de habilidad que el jazz exige de los músicos y hasta cierto punto también de los oyentes y, sin duda, de los bailarines que quieren imitar la música. La técnica estética, como conjunto de los medios para objetivar una cosa autónoma, es sustituida por la capacidad de afrontar obstáculos, de no dejarse confundir por factores trastornadores como la síncopa y de ejecutar astutamente la acción encargada a la regla abstracta del juego. Un sistema de trucos convierte a la realización estética en un deporte. Quien domina este sistema se revela al mismo tiempo práctico. La prestación del músico y del conocedor del jazz se suma a una serie de tests superados felizmente. Pero la expresión, que es el auténtico portador de la protesta estética, sucumbe ante el poder contra el que protesta. Adopta ante él el sonido de lo taimado y lastimoso que se disfraza fugazmente en lo chillón y provocador. El sujeto que se expresa dice de este modo: «Yo no soy nada, soy basura,

me merezco lo que me están haciendo». El sujeto ya es potencialmente uno de esos acusados de estilo ruso que son inocentes, pero desde el principio cooperan con el fiscal y no consideran excesivo ningún castigo. El ámbito estético surgió, como una esfera con leyes propias, del tabú mágico que separaba lo sagrado de lo cotidiano y que ordenaba mantener puro lo sagrado, y ahora lo profano se venga con el descendiente de la magia, el arte. Al arte se le permite vivir sólo si renuncia al derecho a ser diferente y se somete al predominio de lo profano, donde finalmente ha pasado el tabú. Nada puede ser si no es como lo que ya es. El jazz es la liquidación falsa del arte: la utopía, en vez de realizarse, desaparece de la imagen.

[¹] La teoría está desplegada en el ensayo Sobre el jazz, publicado en 1936 en la revista *Zeitschrift für Sozialforschung*, pp. 252 ss., y se completa con una crítica de los libros de Sargeant y Hobson publicada en la revista *Studies in Philosophy and Social Science*, 1941, p. 175.<<

Defensa de Bach contra sus admiradores

La idea sobre Bach que hoy predomina en la musicología coincide con la función que el estancamiento y la laboriosidad de la cultura resucitada le asignan: en pleno siglo de la Ilustración, en Bach se manifiestan de nuevo la vinculación garantizada por la tradición, el espíritu de la polifonía medieval, el cosmos abovedado por la teología; su música está exonerada del sujeto y su contingencia, no suena desde el ser humano y su interior, sino que en ella oímos el orden del ser. Al ser se le atribuye una estructura inmutable e ineludible que sirve de sucedáneo del sentido: lo que no puede ser de otra manera que como aparece se justifica a sí mismo. A Bach se dirigen todos los que, habiendo perdido la fe y la autodeterminación o ya no siendo capaces de ellas, buscan autoridades porque se sentirían mejor si estuvieran protegidos. La función actual de la música de Bach se parece a la moda ontológica: ambas prometen superar el estado individualista estableciendo un principio abstracto que está por encima del ser humano, fuera de la existencia, pero que al mismo tiempo prescinde de un contenido teológico claro. La gente disfruta del orden de la música de Bach porque les permite someterse. Esta obra, que surgió en el angosto horizonte teológico para evadirse de él y pasar a la universalidad, es devuelta a los límites que atravesó: el anhelo impotente degrada a Bach a la categoría de compositor eclesiástico, contra la que su música se rebeló y a la que él perteneció en medio de conflictos. Lo que distingue a Bach de los procedimientos de su época no es entendido hoy como oposición de su contenido a éstos, sino que sólo sirve para que el nimbo de la limitación artesanal se eleve hasta lo clásico. La reacción, despojada de sus héroes políticos, se apodera de este compositor que confiscó ya hace mucho tiempo bajo el ignominioso nombre de «el cantor de Santo Tomás». Los colegios sin talento lo monopolizan, y su efecto ya no se deriva (como todavía sucede en los casos de Schumann y Mendelssohn) de lo que ocurre musicalmente en su música, sino del estilo y la interpretación, de la fórmula y la simetría, del mero gesto

de lo confirmado. El Bach neorreligioso, puesto al servicio de la avidez de los conversos, se vuelve pobre y exiguo, pues le han expropiado el contenido musical específico del que se nutre su prestigio. A Bach le sucede lo que sus apasionados protectores desean al fin y al cabo: se transforma en un bien cultural neutralizado en el que el acierto estético se mezcla turbiamente con una verdad que en sí ya no es sustancial. Lo han convertido en un compositor para los festivales de órgano de las ciudades barrocas bien conservadas, en un pedazo de ideología.

Basta una reflexión histórica muy sencilla para hacernos desconfiar de la imagen historicista de Bach. Contemporáneo de los enciclopedistas, Bach murió seis años antes de que naciera Mozart, apenas veinte años antes de que naciera Beethoven. Ni siquiera la construcción más audaz de la «no simultaneidad» de la música podría sostener la tesis de que en un yo individual se mantiene vivo sustancialmente lo que el espíritu de la época ha disuelto, como si la verdad de un fenómeno pudiera deberse a su atraso. El individualismo malo y la superstición de lo atemporal se unen: sólo la arbitrariedad se atreve a sacar al individuo de su relación (aunque sea polémica) con el estado histórico de la consciencia y aislarlo. A la objeción de que Bach, en su taller ahistórico (en el que empero entraron todos los hallazgos técnicos de la época), no captó de ese espíritu de la época nada más que el pietismo de los textos de sus obras religiosas (es decir, una tendencia hostil a la Ilustración), hay que responderle que el pietismo (como todas las figuras de restauración) contenía las fuerzas de esa Ilustración a la que se oponía. El sujeto que cree poder obtener la gracia mediante el ensimismamiento, mediante la «interioridad» reflejada, ya ha salido del orden dogmático y se ha vuelto autónomo al elegir la heteronomía. Hay varios hechos en la estructura de la música de Bach que atestiguan drásticamente su participación en la época. La oposición de la generación de Carl Philipp Emanuel a la de su padre hace olvidar que la obra de éste incluye toda la esfera de lo «galante», y no sólo en modelos estilísticos como las suites francesas (en las que a veces la poderosa mano parece acuñar de una vez para siempre y de antemano géneros del siglo XIX), sino también en grandes formas completamente construidas, como la obertura francesa, donde de manera bachiana lo amable y lo organizado se

compenetran de un modo no menos perfecto que en el clasicismo vienés. ¿Quién ha interpretado El clave bien temperado, cuyo título se adhiere al proceso de racionalización, sin tropezar una y otra vez con un elemento lírico cuya diferenciación, individuación y libertad cuadra mejor con una iglesia barroca que con la imagen de la Edad Media (que por cierto es discutible)? Recordemos el preludio y fuga en fa sostenido mayor del primer volumen; esa fuga que un compositor comparó con La pequeña leyenda de la danza de Keller y en la que no sólo el encanto subjetivo se expone inmediatamente, sino que además el decurso compositivo mismo, cuando el motivo del tiempo intermedio comunica su impulso en el curso de la pieza a los episodios, le toma el pelo al ordo regular de la fuga, que el propio Bach creó. O la doble fuga en sol sostenido menor del segundo volumen, que Beethoven debió de conocer bien en su última época: esta pieza es sorprendente no sólo por el cromatismo, que no es extraño en Bach, sino más aún por la armonización fluctuante y vaga, que gracias al carácter de seis por ocho de la pieza evoca inevitablemente al Chopin más maduro; el conjunto es una música con innumerables facetas de color y que es moderna exactamente por esa sensibilidad nerviosa que el historicismo intenta exorcizar. Quien frente a todo esto se atreva a hablar de malentendidos románticos tendría que renunciar, por el bien del thema probandum, a la relación espontánea con el sentido del idioma musical que desde Monteverdi hasta Schönberg es un presupuesto de la comprensión de la música. Escuchar en estas obras, a costa del sujeto, nada más que el orden del ser, en vez del eco anheloso que el orden decadente encuentra en la consciencia, captaría sólo el caput mortuum . El fantasma de la ontología bachiana surge mediante el acto de violencia mecánica del ignorante, que sólo desea obedecer al arte porque no tiene órganos para entenderlo.

Por supuesto, a todo esto se oponen los rasgos de Bach que ya en su época resultaban anacrónicos. Ellos tienen la culpa de la enigmática amnesia que durante ochenta años ocultó su obra e impidió, con consecuencias gravísimas para la historia de la música occidental, que sus conquistas llegaran al clasicismo vienés a través de una tradición ininterrumpida y en todo su alcance. En efecto, Bach no sólo consumó el espíritu del bajo continuo, del pensamiento armónico y gradual, sino que al

mismo tiempo fue en ese espíritu el polifonista que a partir de los primeros intentos del siglo XVII creó la forma de la fuga (cuya teoría está tomada de él, igual que la teoría del contrapunto estricto está tomada de Palestrina) y fue su único maestro. Pero precisamente la duplicidad de consciencia armónica y consciencia contrapuntística, que circunscribe los problemas de composición que Bach solucionó paradigmáticamente, excluye la imagen de Bach como el consumidor de la Edad Media. Si Bach hubiera sido lo que dicen que fue, ni habría tenido esa duplicidad ni se habría interesado (sobre todo en las obras especulativas de su última época) por una paradoja que era inimaginable para la vieja consciencia polifónica, a saber: cómo puede la música, con su armonía y su bajo continuo, seguir teniendo sentido a medida que avanza y al mismo tiempo organizarse polifónicamente, mediante la simultaneidad de voces autónomas. La mera expresión de algunas piezas que parecen arcaicas debería hacernos dudar. El tono afirmativo de la fuga en mi bemol mayor del segundo volumen de El clave bien temperado no es el tono de certeza inmediata de una comunidad sacra que está a salvo en la verdad revelada y que se expresa musicalmente; esta afirmación y este énfasis son completamente ajenos a los holandeses. Sino que es (por su sustancia, no por su consciencia subjetiva) la reflexión sobre la felicidad de lo confirmado, de la protección musical que sólo puede tener el sujeto emancipado, el cual es el primero en poder concebir la música como la promesa vigorosa de salvación objetiva. Esa fuga presupone el dualismo. Dice que sería muy hermoso devolver el mensaje de la confirmación desde el cosmos limitado al ser humano; para escándalo de los neófitos religiosos de hoy en día, es romántica, si bien llega mucho más lejos de cuanto posteriormente se creyó capaz el estilo romántico. No refleja al sujeto solitario como garante del sentido, sino que alude a su supresión en un absoluto objetivo. Pero este absoluto es conjurado, afirmado, establecido, precisamente porque y en la medida en que no está presente en nuestra experiencia, y la fuerza de Bach consiste en este conjuro. Bach no era un maestro artesano arcaico, sino un genio de la rememoración. Es la barbarie que limita las obras de arte a lo existente y no ve la diferencia entre esencia y aparición en ellas quien confunde el ser de la música de Bach con su intención, y de este modo le extirpa esa metafísica

que dice proteger. Y como con la esencia la barbarie deja de ver también lo existente, no se da cuenta de que los medios polifónicos que Bach emplea para construir la objetividad musical presuponen la subjetivización. El arte de componer fugas es un arte de economía motívica: utilizando los componentes más pequeños de un tema, lo convierte en algo integral. Es un arte de disgregación (casi se podría decir que de disolución) del ser en tanto que tema, en contra del tópico de que este ser se mantiene estático e inmutable a lo largo de la fuga. Frente a esta técnica, Bach emplea sólo en segundo lugar la técnica propiamente medieval de la configuración polifónica, la imitación. En las partes y piezas de Bach, que no son numerosas, en que triunfa la imitación, en los stretti y las fugas de stretto, como la fuga en re mayor del segundo volumen, el venerable medio se pone al servicio de un efecto apremiante que es muy dinámico, muy «moderno». El hecho de que la identidad de los temas recurrentes se mantuviera en Bach pese al ataque de los nuevos medios compositivos proporcionados por la polifonía no significa estatismo, como tampoco el hecho de que la dinámica sonata de Beethoven cumpliera fielmente la exigencia tectónica de reexposición, pero sólo para desarrollarla a partir del «proceso» de exposición. Schönberg habla con razón en su último libro de la técnica de la variación desarrolladora de Bach, que con el clasicismo vienés se convirtió en el principio compositivo por antonomasia. Cabe presumir que el desciframiento social de Bach tendría que conectar esa escisión del tema dado mediante la reflexión subjetiva del trabajo motívico que se acredita en él con los cambios del proceso de trabajo que en esa misma época se impusieron mediante la manufactura y que consistieron esencialmente en la disgregación de las viejas actuaciones artesanales en pequeños actos parciales. De aquí se siguió la racionalización de la producción material, y fue en Bach (que no por casualidad tituló su principal obra instrumental de acuerdo con la conquista técnica más importante de la racionalización musical) donde cristalizó por primera vez la idea de la obra constituida racionalmente, del dominio estético de la naturaleza. La verdad más propia de Bach tal vez sea que en él esa tendencia de la sociedad (hasta hoy la más poderosa de la era burguesa) no queda simplemente fijada en la imagen en

que se refleja, sino que se reconcilia con la voz de lo humano, que en la realidad fue condenada al silencio por la misma tendencia.

Pero si Bach era moderno, ¿por qué era arcaísta? Pues es indudable que su mundo de formas (especialmente en las manifestaciones más potentes de su estilo tardío, que hace poco Hindemith ha malentendido de una manera grotesca) evoca muchas cosas que ya en su época sonaban anticuadas y que parecían querer provocar la acusación de pedantería. Es imposible no escuchar el siglo XVII en concepciones tan grandiosas como la triple fuga en do sostenido menor del primer volumen de El clave bien temperado, la cual, para mostrar drásticamente el contraste de los tres temas, deja motivicamente sin perfilar todo lo que no se refiere inmediatamente a ese contraste, tal como hacían los rudimentarios tipos de fuga anteriores a Bach, a uno de los cuales (la *ricercata*) alude uno de los juegos de palabras de la Ofrenda musical. Al igual que esa fuga, la fuga en mi mayor del segundo volumen (escrita al gran compás alla breve) introduce lo antiguo hasta en la imagen de las notas, como si estuviera escrita al gusto de un pasado muy estilizado y que por supuesto es ficticio, al igual que el Concierto italiano. Bach obedece muchas veces a una tendencia, completamente incompatible con la probidad existencial, a experimentar con idiomas ajenos, elegidos arbitrariamente, y a despertar en ellos la fuerza de la configuración musical. Ya en Bach la racionalización de la técnica compositiva, el predominio de la razón subjetiva, implica que se puede elegir libremente entre todos los procedimientos de la época disponibles objetivamente. Bach no está atado ciega y sustancialmente a ninguno de ellos, sino que recurre cada vez al que se ajusta mejor a su intención compositiva. Es imposible entender esta libertad para lo antiguo como la consumación de la tradición, la cual tendría que excluir esa mirada que sobrevuela las posibilidades. Menos aún se podría considerar restaurador al sentido de este recurso bachiano. Pues las piezas de aspecto arcaico son a menudo las más audaces, y no sólo por cuanto respecta a la combinatoria contrapuntística, que es fomentada inmediatamente por la polifonía antigua, sino también en relación con lo avanzado del efecto. Esa fuga en do sostenido menor que empieza como si fuera un denso tejido de líneas igualmente relevantes cuyo «tema» parece ser simplemente el aglutinante que mantiene juntas a las voces se revela en

su decurso, desde que aparece el segundo tema florido, como un crescendo incontenible, con la poderosa explosión del tema principal en el bajo, el amontonamiento extremo de un falso stretto a diez voces y el punto de inflexión de una disonancia acentuada, para a continuación desaparecer como por una puerta oscura. Mencionar el carácter sonoro estático del clave y el órgano no sirve para ocultar la dinámica de la estructura compositiva, con independencia de que esa dinámica se pudiera realizar como crescendo en los instrumentos y de si, como dice una pregunta superflua, Bach sólo se «imaginara» ese crescendo . En ningún lugar está escrito que la música que un compositor se imagina tenga que coincidir con la esencia inmanente de ella, con su ley objetiva. Esa obra es barroca mucho más en el sentido de lo excesivo del teatro barroco del siglo XVII, de la expresión alegórica extrema, de lo que busca el efecto perspectivico, que en el sentido de lo «preclásico», un concepto que siempre falla ante lo específico de Bach, y sobre todo ante sus tendencias arcaístas. Para hacer justicia a éstas tenemos que preguntar por su función en la estructura compositiva. Y así nos tropezamos con una ambigüedad del progreso que ya se ha desplegado universalmente. En tiempos de Bach se consideraba moderno lo que se quitaba de encima la carga de la res severa en beneficio de lo alegre, lo agradable y juguetero bajo el signo de la comunicación, de la consideración al oyente, que junto con el viejo orden teológico ha perdido la consciencia de que el lenguaje de formas que habla de ese orden es vinculante. No se puede negar ni la necesidad histórica de que el arte renuncie a los medios que ya no son sostenidos por el espíritu objetivo ni que ese giro liberó en la música unas fuerzas de la elocuencia humana que finalmente condujeron a una figura superior de la verdad. Pero el precio que hubo que pagar por la libertad de movimiento conquistada fue la conformidad inmanente de la música. Este precio ya lo pagaron los primeros productos del estilo «no erudito», y de la manera más llamativa los de los propios hijos de Bach. El enigma de esta ambigüedad del progreso se aclara al comparar tipos formales conmensurables del clasicismo vienés y de Bach, como el rondó de un concierto para piano de Mozart con el presto del Concierto italiano de Bach. Pese a la flexibilidad y a la ligereza que Mozart conquistó para su arte de componer, su proverbial gracia tiene, comparada con el

procedimiento infinitamente mediado y no esquemático de Bach, algo mecánico y basto en tanto que peinture puramente musical. Es gracia del sonido más que de la factura. Cuanto más claros se vuelven los contornos de la forma, más parece sustituida su coherencia densa y pura por la apelación al esquema establecido. Quien vuelve a Beethoven tras ocuparse intensamente de Bach tiene a veces la impresión de que se encuentra ante una especie de música decorativa de entretenimiento en la que sólo el cliché cultural ve profundidad. Sin duda, ese juicio está desfigurado y es parcial, y además aplica al objeto un criterio exterior. No es una casualidad que los apologistas actuales de Bach estarían de acuerdo con él. Pero ese juicio contiene elementos de la constelación histórica que conforma la esencia de Bach. Sus rasgos arcaístas contienen el intento de atajar ese empobrecimiento y endurecimiento del lenguaje musical que forma la sombra del progreso decisivo del mismo. Aluden a la oposición contra el carácter de mercancía de la música, que se impone inconteniblemente junto con su subjetivización. Al mismo tiempo esos rasgos arcaístas son idénticos a la modernidad de Bach, pues defienden la coherencia de la lógica musical frente a su cesión al gusto. El arcaísta Bach se distingue de los clasicistas posteriores (hasta llegar a Stravinsky) en que no confronta un ideal abstracto de estilo con el estado histórico del material. Sino que lo pasado se convierte en un medio para obligar a lo contemporáneo a entrar en el futuro de su propio despliegue. La reconciliación de lo erudito y lo galante, que como dice Alfred Einstein fue desde Haydn la idea del clasicismo vienés, es en cierto sentido también la idea de Bach. Pero él no intentaba equilibrar ambos elementos. Bach buscó la indiferencia de los extremos de una manera tan radical que sólo reapareció con el estilo tardío de Beethoven. Bach, el más avanzado de los maestros del bajo continuo, era al mismo tiempo un polifonista anticuado que se negó a obedecer a la tendencia de la época que él mismo creó, y así ayudó a esa tendencia a alcanzar su propia verdad, la emancipación del sujeto para la objetividad en un todo sin fisuras que brota en la propia subjetividad. Se trata de la coincidencia plena de las dimensiones armónico-funcional y contrapuntística hasta en las determinaciones más sutiles de la estructura.

Lo pasado se convierte en portador de la utopía del sujeto-objeto musical; el anacronismo, en mensajero del futuro.

De acuerdo con esto, no sólo el conocimiento de la música de Bach se opondría a la opinión dominante, sino que también cambiaría la relación inmediata con ella. Esta relación la determina esencialmente la praxis interpretativa. Ésta ha adoptado hoy, bajo la mala estrella del historicismo, un gesto sectario, pues suscita un interés fanático del que se despoja a la propia obra. A veces es imposible librarse de la sospecha de que a los admiradores actuales de Bach sólo les preocupa que no haya ni una dinámica inauténtica, ni una modificación de los tempi, que el coro y la orquesta no sean demasiado grandes; es como si esperaran con ira potencial a que en la interpretación se produzca una emoción humana. La crítica de la imagen hueca y sentimentalizada de Bach del Romanticismo tardío es indiscutible, aunque la relación con Bach de la que la obra de Schumann da testimonio fue mucho más productiva que la escrupulosa pureza de hoy en día. Pero a ésta hay que negarle aquello de lo que más se ufana: la objetividad. Sólo es objetiva una interpretación de la música que se muestre adecuada a la esencia de su cosa. Esto no coincide, como también Hindemith cree, con la idea de la primera interpretación histórica. El hecho de que la dimensión colorista de la música estaba recién descubierta en tiempos de Bach y todavía no se usaba como medio compositivo; que los compositores todavía no distinguían entre los diversos instrumentos de teclado y el órgano, sino que en buena medida ponían el sonido en manos del gusto, señala en la dirección contraria al deseo de imitar servilmente el sonido habitual en aquella época. Si Bach hubiera estado satisfecho con los órganos y las claves y con los pequeños coros y orquestas de su época, esto no significaría que ellos hagan justicia a la sustancia de su música. La consciencia de sí mismo de un artista (en todo caso no podemos reconstruir cómo se imaginaba sus propias obras) puede aportar muchas cosas al conocimiento, pero no proporciona su canon. Las obras auténticas despliegan su contenido de verdad, que va más allá de la consciencia individual, gracias a la objetividad de su propia ley formal en el tiempo. Por lo demás, lo que sabemos del intérprete Bach contradice al estilo de interpretación histórica y alude a una flexibilidad que prefiere renunciar a lo

monumental antes que a la posibilidad de adaptar el sonido a la emoción subjetiva. Sin duda, el célebre informe de Forkel se publicó demasiado tiempo después de la muerte de Bach para poder reclamar autenticidad plena; pero lo que dice sobre cómo tocaba Bach el clave se basa en unas noticias precisas, y no había razones para falsificarlo en una época que todavía no conocía la controversia y sentía pocas simpatías por el clavicordio: «Su instrumento preferido era el clavicordio. Los clavicémbalos, que permiten otra manera de tocar», lo cual sólo puede referirse a los registros, «le parecían carentes de alma, y los pianofortes todavía eran demasiado rudimentarios para satisfacerle. Por tanto, Bach pensaba que el clavicordio era el mejor instrumento para estudiar y para tocar música en privado. Lo encontraba muy cómodo para exponer sus pensamientos más sutiles, y no creía que con un clavicémbalo o un pianoforte se pudiera producir tanta variedad de matices del sonido como con este instrumento de sonido pobre, pero extraordinariamente dúctil». Lo que vale para la diferenciación de lo íntimo vale también para la amplia dinámica de las grandes obras corales. Con independencia de qué se hiciera en la iglesia de Santo Tomás, una interpretación de la Pasión según San Mateo con pocos músicos le resulta al oído actual tan sosa como un ensayo al que apenas han acudido unos pocos músicos, y además adopta un carácter pedante. Por si fuera poco, este tipo de interpretación contradice a la esencia de la música de Bach. A la dinámica encerrada objetivamente en su obra sólo le hace justicia una interpretación que la realice. Pues la verdadera interpretación es la radiografía de la obra: su tarea consiste en mostrar en el fenómeno sensorial la totalidad de los caracteres y nexos que conocemos gracias al estudio de la partitura. El argumento preferido de los puristas dice que de todo esto se tiene que encargar la propia obra, que en cuanto el músico se olvida de sí mismo la obra empieza a hablar, mientras que la ejecución propiamente interpretativa dice a gritos lo que, si no nos lo proponemos, se muestra claramente y queda desfigurado en cuanto lo resaltamos. Pero este argumento no tiene fuerza. Mientras la música precise de la interpretación, su ley formal estará en la tensión entre la esencia compositiva y la manifestación sensorial. Trasladar a ésta la obra se justifica sólo si así se habla de su esencia. Esto es lo que consigue la

reflexión en el sujeto y su esfuerzo. El intento de hacer justicia al contenido objetivo de Bach aplicando el esfuerzo subjetivo a eliminar el sujeto fracasa. La objetividad no es el resto que queda tras sustraer el sujeto. La partitura nunca es idéntica a la obra; al mismo tiempo que somos fieles al texto tenemos que captar lo que éste oculta. Sin esta dialéctica, la fidelidad se convierte en traición: la interpretación que no se preocupa por el sentido musical porque éste se manifiesta por sí mismo, en vez de conocerlo como el sentido que se está constituyendo, no lo capta. El sentido musical no forma parte de la interpretación depurada de la presunta exhibición, sino que ésta carece de sentido en sí misma y no se puede distinguir de lo «antimusical», por lo que se convierte en un muro ante el sentido musical, cuya ventana cree ser. Esto no equivale a defender las interpretaciones de Bach con masas monstruosas que fueron habituales hasta después de la Primera Guerra Mundial. La dinámica exigida no se refiere al grado de potencia y al alcance de crescendo y decrescendo, sino que es el conjunto de todos los contrastes, mediaciones, subdivisiones, tránsitos y relaciones compositivas que la obra contiene, y en la época más madura de Bach componer ya era el arte de la transición infinitesimal. La interpretación tiene que mostrar toda la riqueza de la estructura musical, en cuya integración consiste propiamente la fuerza de Bach, en vez de contraponer a la copiosidad una monotonía rígida e inmóvil, la apariencia inane de una unidad que ignora la multiplicidad que ha de dominar. La reflexión sobre el estilo no puede ocultar el contenido musical concreto y contentarse con la pose del ser trascendente. Tiene que seguir la estructura compositiva de la música, que está escondida bajo la superficie sonora. Unos instrumentos de continuo que chirrían mecánicamente y unos pordioseros coros de colegio no producen sobriedad santa, sino fracaso penoso, y es una superstición que unos órganos barrocos estridentes puedan atrapar las largas ondas de las grandes fugas. Hay una distancia astronómica entre la música de Bach y el nivel general de su época. Su música empieza a hablar en cuanto sale de la esfera del resentimiento y del oscurantismo, del triunfo de lo que no tiene sujeto sobre el subjetivismo. Dicen Bach, pero piensan en Telemann, y en secreto están de acuerdo con esa regresión de la consciencia musical que la presión de la industria cultural provoca. Por supuesto, cada vez es más

posible que la contradicción entre la sustancia compositiva de Bach y los medios de su realización sonora (tanto los disponibles en su época como los recopilados por la tradición) ya no se pueda solucionar. A la luz de esta posibilidad, la célebre «abstracción» sonora de la Ofrenda musical y de El arte de la fuga (las obras en que los instrumentos no están determinados) adquiere un horizonte nuevo. Es pensable que en ellas ya se manifestara la contradicción entre la música y el material sonoro (dada la inadecuación del sonido del órgano a la estructura de articulación infinita). Entonces, Bach habría dejado en suspenso el sonido y habría delegado sus obras instrumentales más maduras a la espera de un sonido que se pareciera a ellas. En estas piezas no podemos aceptar que filólogos ajenos a la composición acaben de escribir las voces y las confíen a instrumentos. Habría que repensarlas para una orquesta que ni adorne ni ahorre, sino que funcione como momento de la composición integral. Hasta ahora, para El arte de la fuga esto sólo lo ha intentado Fritz Stiedry, cuya versión fue interpretada una sola vez en Nueva York. A Bach no se le hace justicia mediante la usurpación de expertos en estilo, sino sólo desde el estado más avanzado de la composición, que converge con el estado del despliegue de la obra de Bach. Las pocas instrumentaciones que Schönberg y Anton von Webern hicieron, en especial la de la gran fuga triple en mi bemol mayor y la de la Ricercata a seis voces (en las que cada rasgo de la composición se traduce en un correlato cromático y la superficie de la malla de líneas se disuelve en los nexos motivicos más pequeños, que a continuación vuelven a unirse mediante la disposición constructiva general de la orquesta) son modelos de una posición de la consciencia ante Bach que correspondería al estado de su verdad. Tal vez el Bach de la tradición se haya vuelto ininterpretable. Entonces, su herencia recae en la composición que le es fiel al no serle fiel y llama a su contenido por su nombre produciéndolo de nuevo desde ella misma.

Arnold Schönberg

1874-1951

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
Not to the sensual ear, but, more endear'd,
Pipe to the spirit ditties of no tone.

Keats

La consciencia pública ve en Schönberg a un innovador, a un reformador, incluso al inventor de un sistema. Con respeto, pero a regañadientes, se admite que Schönberg abrió para otros un camino que ellos, por supuesto, no estaban muy interesados en tomar, y además se da a entender que Schönberg no acabó su tarea y ya está anticuado. El compositor que estuvo proscrito es ahora expulsado y al mismo tiempo absorbido sin riesgo. No sólo sus primeras obras, sino también las de su época intermedia (que le reportaron el odio de todos los propietarios de la cultura), son rechazadas por wagnerianas y tardorrománticas, aunque en cuarenta años apenas se ha aprendido a interpretarlas correctamente. Lo que Schönberg publicó tras la Primera Guerra Mundial es considerado un ejemplo de la técnica dodecafónica. Muchos compositores jóvenes la han empleado en los últimos tiempos, pero más como una caja en la que refugiarse que por imposición de la propia experiencia, y por tanto sin preocuparse por la función del procedimiento dodecafónico en la obra de Schönberg. Este rechazo y reelaboración es provocado por las dificultades que Schönberg les causa a unos oyentes esclavizados por la industria cultural. Quien no entiende algo proyecta su insuficiencia a la cosa (como hace el «alto entendimiento» del asno en una canción de Mahler) y declara que la cosa es incomprensible. La música de Schönberg exige desde el principio una escucha activa y concentrada; una atención agudísima a la pluralidad de lo simultáneo; la renuncia a las muletas habituales de una

escucha que ya sabe qué viene después; una percepción exacta de lo único, de lo específico, y la capacidad de captar con precisión unos caracteres que a menudo cambian en un espacio muy pequeño y su historia sin repeticiones. La pureza y determinación con que Schönberg se entrega a la exigencia de la cosa le ha impedido ejercer influencia; la seriedad, la riqueza y la integridad de su música causan rencor. Cuanto más regala a los oyentes, menos les ofrece al mismo tiempo. La música de Schönberg exige que también el oyente componga espontáneamente su movimiento interior, y en vez de la mera contemplación le impone la praxis. Pero de este modo Schönberg atenta contra la expectativa (que contradice a las aseveraciones idealistas) de que la música se presente a la escucha cómoda como una serie de estímulos sensoriales agradables. Incluso escuelas como la de Debussy correspondieron a esa expectativa pese a la atmósfera estética de *l'art pour l'art*. La frontera entre el joven Debussy y la música de salón era imprecisa, y las conquistas técnicas del Debussy maduro fueron incorporadas rápidamente a la música comercial de masas. Con Schönberg se acaba la comodidad. Schönberg denuncia un conformismo que degrada la música a un parque natural de modos infantiles de comportamiento en medio de una sociedad que sabe desde hace mucho tiempo que sus presos sólo la pueden soportar si les concede una cuota de felicidad infantil controlada. Schönberg peca contra la división de la vida en trabajo y tiempo libre; reclama para el tiempo libre una especie de trabajo que podría perjudicar al trabajo. Su pathos se dirige a una música de la que el espíritu no tenga que avergonzarse y que, por tanto, avergüence al espíritu dominante. Su música quiere ser mayor de edad en sus dos polos: libera los peligrosos impulsos que la música sólo suele dejar pasar una vez filtrados y falseados en sentido armonicista; y tensa al máximo la energía espiritual; el principio de un yo que sería suficientemente fuerte para no negar el impulso. Kandinsky, que le publicó a Schönberg en *Der blaue Reiter* la canción *Herzgewächse*, formuló el programa de «lo espiritual en el arte». Schönberg se mantuvo fiel a este programa no buscando abstracciones, sino espiritualizando la figura concreta de la música.

Desde aquí se le suele plantear a Schönberg el reproche de intelectualismo. O la fuerza inmanente de la espiritualización es confundida

con una reflexión exterior a la cosa o la música es excluida dogmáticamente de esa exigencia de espiritualización que era ineludible para todos los medios estéticos como correctivo de la transformación de la cultura en un bien cultural. En verdad, Schönberg fue un artista ingenuo, hasta en las intelectualizaciones (a menudo inconsistentes) con las que intentaba justificar su obra. Schönberg obedecía más que nadie a la intuición musical desbordante. El lenguaje de la música era una obviedad para este semiautodidacto. Y si lo modificó hasta en sus capas fundamentales, fue de mala gana. Su música invertía todas las fuerzas del yo en la objetivación de sus impulsos, pero a él siempre le pareció «ajena al yo». A Schönberg le gustaba identificarse con el elegido que se opone a las órdenes; los valientes eran para él «quienes hacen cosas a las que su coraje no llega». La paradoja de esta fórmula caracteriza la posición de Schönberg ante la autoridad. El vanguardismo estético y la mentalidad conservadora van en paralelo. Mientras Schönberg daba con su obra unos golpes mortales a la autoridad, la defendía como de una autoridad oculta y finalmente la erigió en autoridad. Este vienés de origen humilde pensaba que las normas de una sociedad cerrada y semifeudal eran voluntad de Dios. Pero este respeto convivía con un elemento contrario, aunque también incompatible con el concepto de lo intelectual. Algo no integrado, no completamente civilizado o incluso hostil a la civilización mantuvo a Schönberg fuera del mismo orden en el que no dudaba. Schönberg era como una persona sin origen, caída del cielo, un Kaspar Hauser musical que dio en el blanco. Nada debía recordar el nexo natural al que Schönberg pertenecía, y por esta razón lo natural llamaba tanto la atención en él. Tras haber cortado todos los hilos para deber todo a sí mismo, Schönberg entró gracias a este aislamiento en contacto con el torrente subterráneo colectivo de la música y adquirió esa fuerza que hacía que cada una de sus composiciones respondiera por todo un género. Nada podía resultar más sorprendente que el hecho de que ese hombre que estaba hablando con voz ronca y nerviosa se pusiera a cantar durante unos compases. Su voz cálida, libre y agradable no conocía el miedo: el miedo a cantar, que está marcado a fuego en los civilizados y hace doblemente penosa la falsa tranquilidad del cantante profesional. No fueron sus padres quienes lo condujeron a la música, sino él mismo; Schönberg era

«musical» porque el lenguaje de la música lo sostenía, y él lo hablaba como quien habla un dialecto; a este respecto, Schönberg era comparable a Richard Strauss o a los compositores eslavos. Desde sus primeras obras, y claramente ya en Noche transfigurada, este lenguaje difunde un calor específico en el tono y en la copiosidad de las figuras musicales sucesivas y simultáneas, creando sin freno, con una fertilidad casi oriental. Nunca hay bastante. La intransigencia de Schönberg hacia todo lo sobrecargado ornamentalmente se deriva de la generosidad: la ostentación no ha de ser para el oyente el sucedáneo de la riqueza más genuina. Una fantasía dadivosa, una hospitalidad artística que ofrece lo mejor a cada uno de sus invitados, tal vez inspire más a Schönberg que lo que se suele considerar (de manera muy cuestionable) la necesidad de expresarse. De modo nada wagneriano, su música surge de la embriaguez creadora, no del anhelo lacerante; es insaciable concediendo. Como si todos los materiales artísticos con los que se podía poner a prueba estuvieran todavía prestados, Schönberg acaba creándose el material y su resistencia porque está aburrido de todo lo que él no produce como en el primer día. La llama de lo indómito y mimético que a Schönberg le corresponde de la herencia subterránea consume al mismo tiempo la herencia. La tradición y la renovación se entrecruzan en él como los aspectos revolucionario y conservador.

El reproche de intelectualismo va acompañado por el de falta de melodía. Pero Schönberg fue el melodista por antonomasia. En vez de entregarse a una fórmula, Schönberg produjo sin cesar figuras nuevas. Su talento melódico no puede contentarse con una melodía, sino que perfila como melodías todos los acontecimientos musicales simultáneos, lo cual dificulta la comprensión. El modo musical original de reacción de Schönberg es melódico: en él, todo es propiamente «cantado», hasta las líneas instrumentales. Esto confiere a su música lo articulado, a un tiempo libre y estructurado hasta el último sonido. La primacía de la respiración sobre el paso del tiempo abstracto constituye la diferencia de Schönberg respecto de Stravinsky y de todos los que, mejor adaptados a la existencia actual, se consideran más modernos que él. La consciencia cosificada es alérgica a la consumación de la melodía y la sustituye por la repetición obediente de sus fragmentos mutilados. La capacidad de seguir la

respiración musical sin miedo distinguía a Schönberg también de los compositores, más mayores, de la escuela neoalemana, como Strauss y Wolf, en los que el despliegue de la música desde su propia sustancia queda paralizado y no sale adelante sin remiendos literario-programáticos, incluso en la canción. Frente a ellos, las obras del primer periodo de Schönberg (incluidos el poema sinfónico *Pelleas und Melisande* y los *Gurrelieder*) están compuestas exhaustivamente. Schönberg no está emparentado ni con el procedimiento wagneriano ni con la expresión wagneriana: el impulso musical, al llegar a la meta en vez de parar y volver a empezar, pierde el momento de lo adictivo, de lo obsesivo. La expresión original de Schönberg, generosa y jovial en el sentido significativo, recuerda a la expresión beethoveniana de lo humano. Por supuesto, desde el principio Schönberg está dispuesto a hacer frente a un mundo que rechaza a quien le hace un regalo. La burla y la violencia quieren derrotar a lo frío y hostil, y el sentimiento de quien no alcanza a los seres humanos porque se dirige a ellos como seres humanos se convierte en miedo. De aquí surge el ideal de perfección de Schönberg. Schönberg reduce, construye, blindo la música; el regalo rechazado ha de ser tan perfecto que tenga que ser recibido. El amor de Schönberg tuvo que endurecerse reactivamente, como le sucede desde Schopenhauer a todo espíritu que no se conforma con lo existente. El verso de Karl Kraus «Qué ha hecho el mundo de nosotros» vale enfáticamente para este músico.

El inconformismo de Schönberg no es asunto de mentalidad. La complejidad de su intuición musical no le dejó otra opción que componer exhaustivamente. Schönberg se vio obligado a ser puro; tuvo que hacerse cargo de la tensión entre los elementos brahmsianos y wagnerianos. El material wagneriano inflamaba su fantasía expansiva, y hacia el procedimiento brahmsiano lo atraía la exigencia de coherencia compositiva, la responsabilidad ante lo que la música quiere por sí misma. Frente a esto, la disputa entre los estilos brahmsiano y wagneriano es irrelevante en Schönberg. El estilo wagneriano no podía satisfacerle debido a sus límites compositivos, y Schönberg tampoco podía conformarse con el aspecto académico de la solución brahmsiana. En nombre de la «idea», de la expresión pura de los pensamientos musicales, Schönberg rechazó (primero

en la práctica y luego en la teoría) el concepto de estilo porque es una categoría antepuesta a la cosa y basada en el consenso exterior. En todos los niveles, lo importante para Schönberg era el qué, no el cómo, los principios de selección y los medios de presentación. De ahí que en su obra no haya que insistir demasiado en las diversas fases estilísticas. Lo decisivo ya se encuentra muy pronto, como mínimo en las Canciones op. 6 y en el Cuarteto op. 7. Quien comprenda estas obras no tendrá dificultades con las posteriores. Las innovaciones que en su momento causaron sensación aplicaban simplemente al lenguaje de la música las consecuencias de lo que los acontecimientos musicales habían producido en cada obra. Las disonancias y los intervalos amplios (lo más llamativo en el procedimiento del Schönberg maduro) son secundarios, meros derivados de la estructura interior de toda su música; por lo demás, los intervalos grandes ya aparecen en el Schönberg joven. Lo central es superar la contradicción entre esencia y aparición. La riqueza y la abundancia han de convertirse en esencia, no en simple adorno; y la esencia ha de salir a la luz, ha de dejar de ser un esqueleto rígido que la música reviste y ha de volverse concreta y patente hasta en el más sutil de sus rasgos. Lo que Schönberg llamaba lo «subcutáneo», la estructura de los acontecimientos musicales en tanto que momentos indispensables de una totalidad consistente en sí misma, atraviesa la superficie, se vuelve visible y se afirma con independencia de toda forma estereotipada. Lo interior sale fuera. El fenómeno musical se reduce a los elementos de sunexo estructural. Las categorías de orden, que a costa de la expresión pura de la obra facilitan la escucha, son dejadas de lado. Esta ausencia de todas las mediaciones introducidas en la obra desde fuera hace que el oyente ingenuo y no ingenuo perciba el proceso musical, cuanto más organizado esté, como desgarrado y abrupto. Por ejemplo, la canción Lockung, del op. 6, el prototipo de un carácter que retorna hasta en la fase dodecafónica, tiene una introducción de diez compases con tres grupos claramente diferenciados, incluso en el ritmo: el primero tiene cuatro compases, el segundo y el tercero tienen tres compases cada uno. Ningún grupo repite nada de los grupos precedentes, pero todos están relacionados entre sí por la variación. También están relacionados sintácticamente: pregunta impetuosa, insistencia y una respuesta provisional

que ya conduce más allá. Muchísimas cosas suceden en un espacio pequeño, y están bien formadas para que no se confundan. Así, el segundo grupo varía el primero manteniendo los intervalos de segunda menor y cuarta aumentada, pero abreviando al mismo tiempo el compás de tres por cuatro en un compás de dos por ocho, que le da a este grupo su carácter conciso. En medio del cambio radical impera la economía melódica. Esta organización de la estructura musical, y no la preferencia por los medios llamativos, es lo más propio de Schönberg: una multitud de figuras claramente diferenciadas se van alternando en medio de la unidad universal de las relaciones motivico-temáticas. Es una música de la identidad en la no identidad. Todos los desarrollos se consuman más rápidamente de lo que aprueba la costumbre apática de la escucha culinaria; la polifonía opera con voces reales, no con contrapuntos encubridores; los caracteres individuales son agudizados al máximo, la articulación renuncia a todas las siglas, y el contraste (sustituido en el siglo XIX por la transición) se convierte, bajo la coacción de una situación sentimental polarizada en extremos, en el medio que da forma. Técnicamente, el hecho de que la música alcance la mayoría de edad significa que protesta contra la estupidez musical. Si la música de Schönberg no es intelectual, al menos reclama inteligencia musical. Su principio fundamental es, en palabras del propio Schönberg, la variación desarrolladora. Lo que aparece quiere ser coherente, quiere seguir siendo impulsado hasta alcanzar su equilibrio. Impera el compromiso universal y la idiosincrasia contra todos los rasgos de la música que se parecen al lenguaje periodístico. La estupidez de la frase hecha y el gesto tramposo que promete más de lo que cumple son proscritos. La música de Schönberg honra al oyente no haciéndole ninguna concesión.

De ahí que se critique a la música de Schönberg por experimental. Esto se basa en la idea de que el progreso de los medios artísticos se produce en la transición constante, orgánica; por tanto, quien inventa por su cuenta algo nuevo, sin cobertura histórica patente, no sólo vulnera el respeto a lo que hemos recibido del pasado, sino que además queda a merced de la vanidad y la impotencia. Pero en las obras de arte (incluidas las musicales) entran la consciencia y la espontaneidad de los seres humanos, que destruyen la apariencia del crecimiento continuo. Cuando la nueva música todavía tenía

la buena conciencia de su hostilidad a esa tradición que Mahler definió como desidia y no intentaba demostrar temerosamente que no era tan mala, aceptaba el concepto de lo experimental. Pero la superstición que confunde de manera fetichista con la naturaleza lo cosificado y consolidado, lo que se ha apartado de la naturaleza, vigila que en el arte no se intente nada. Sin embargo, el extremo artístico tiene que asumir la responsabilidad de obedecer a la lógica de la cosa, a la objetividad (aunque esté oculta), o sólo a la arbitrariedad privada, al sistema abstracto. Su legitimidad procede esencialmente de la tradición que lo niega. Hegel enseñó que, cuando algo nuevo se vuelve visible de manera repentina, contundente, auténtica, llevaba mucho tiempo formándose y ahora simplemente se ha quitado la cáscara. Sólo lo que se ha alimentado de los jugos de la tradición tiene la fuerza de enfrentarse a ella de manera auténtica; lo otro se convierte en el botín de las potencias que hasta ahora ha dominado demasiado poco en sí mismo. Sin embargo, el lazo de la tradición no es el simple parentesco de lo que se sucede en la historia, sino algo subterráneo. «Una tradición», dice Freud en su ensayo sobre Moisés y el monoteísmo, «que sólo se basara en la comunicación no podría generar el carácter coactivo que es propio de los fenómenos religiosos. Sería escuchada, juzgada y eventualmente rechazada como cualquier otra noticia de fuera, pero nunca alcanzaría el privilegio de la liberación respecto de la coacción del pensamiento lógico. Primero tiene que haber sufrido el destino de la represión, el estado de permanencia en lo inconsciente, antes de poder desplegar en su retorno unos efectos tan potentes como para fascinar a las masas». No sólo la tradición religiosa, también la tradición estética es recuerdo de algo inconsciente, reprimido. Cuando despliega «efectos potentes», éstos no proceden de una consciencia clara y lineal de la prosecución, sino de donde lo recordado inconscientemente rompe la continuidad. La tradición está presente en las obras tachadas de experimentales y no en las que dicen ser tradicionalistas. Lo que se observó hace ya tiempo en la pintura francesa vale también para Schönberg y la Escuela de Viena. Schönberg somete a una crítica productiva al material sonoro manifiesto del clasicismo y el romanticismo, a los acordes tonales y sus conexiones reguladas, a la melodía equilibrada entre los intervalos de tritono y de segunda, es decir: a toda la fachada de la

música de los últimos doscientos años. Pero en la música grande de la tradición lo fundamental no eran esos elementos en tanto que tales, sino que desempeñaran una función exacta en la exposición del contenido específicamente musical, de lo compuesto. Bajo la fachada había una segunda estructura latente. Estaba determinada en buena medida por la fachada, pero al mismo tiempo ésta era algo permanentemente problemático que ella tenía que producir y justificar una y otra vez. Entender la música tradicional siempre significó también: percibir junto con la estructura de la fachada esa segunda estructura y comprender la relación entre ambas. La emancipación social de la subjetividad volvió tan precaria esta relación que al final las dos estructuras se separaron. La productividad espontánea de Schönberg ejecutó una sentencia histórica objetiva: sacó a la luz la estructura latente y dejó de lado la estructura manifiesta. De este modo, Schönberg se convirtió en el heredero de la tradición precisamente en el «experimento», en la aparición de lo inusual. Obedeció a normas que estaban contenidas teleológicamente en el clasicismo vienés y luego en Brahms, y también en este sentido histórico cumplió promesas. El trabajo objetivador bajo la primacía del «componer exhaustivamente» había dejado de ser vinculante con Brahms porque transcurre en vacío, porque no lucha con un material musical que le ofrece resistencia, porque niega el impulso a salir. En Schönberg, el momento musical individual, hasta llegar a la «ocurrencia», es mucho más sustancial. Su totalidad parte, en conformidad con el estado histórico del espíritu, de lo individual, no del plan o de la arquitectura. Schönberg introduce, como ya sucede rudimentariamente en Beethoven, el elemento romántico en el arte integral de componer. Sin duda, este elemento también se encuentra en Brahms en medio de la forma instrumental como una melodía similar a una canción; pero guarda una especie de equilibrio con el «trabajo», y de aquí procede lo aparente y, si se quiere, resignado de la forma brahmsiana, que calma sabiamente los contrastes en vez de dejar que se compenetren. En Schönberg, la objetivación del impulso subjetivo se convierte en algo apremiante. Mientras que el trabajo variador motivico-temático era discípulo de Brahms, la polifonía que en Schönberg da su agudeza a la objetivación de lo subjetivo le pertenece por completo, es literalmente la rememoración de algo

sepultado desde hace doscientos años. Habría que derivarla del hecho de que el «trabajo temático» de Beethoven, especialmente en la música de cámara, contrajo obligaciones polifónicas, pero no las cumplió más que en unas pocas obras de la última época. Wilhelm Fischer llegó a esta conclusión en su ensayo Historia del estilo clásico vienés: «En general, el desarrollo vienés clásico es la palestra para los medios melódicos del viejo estilo clásico, que han sido expulsados de la exposición». Pero no sólo para el principio «barroco» de prolongación melódica, sino en una medida mucho mayor para la polifonía, que se presenta una y otra vez en los desarrollos y acaba encallando. Schönberg piensa hasta el final lo que el clasicismo prometía y no cumplía, y esto hace trizas la fachada tradicional. Schönberg retomó la exigencia bachiana, a la que se sustrajo el clasicismo (Beethoven incluido), sin retroceder hasta más allá del clasicismo. Éste prestó poca atención a Bach por necesidad histórica. La autonomía del sujeto musical prevaleció sobre cualquier otro interés y excluyó críticamente la figura tradicional de la objetivación, mientras que la apariencia de objetivación podía bastar, igual que la interrelación sin obstáculos entre los sujetos parecía garantizar la sociedad. Hoy, cuando la subjetividad ya no impera como categoría suprema en su inmediatez, sino que sabemos que precisa de la realización social general, está clara la insuficiencia incluso de la solución beethoveniana, que extiende el sujeto hasta hacer de él el todo, pero no reconcilia el todo. La polifonía de Schönberg determina el desarrollo, que en el Beethoven de la Heroica todavía es «dramático» y no está compuesto exhaustivamente, como el desmontaje dialéctico del impulso melódico subjetivo en la polifonía organizada objetivamente. Este aspecto organizador, que no soporta nada arbitrario, distingue el contrapunto de Schönberg de todos los demás contrapuntos de su época. Y al mismo tiempo se sobrepone a la carga de la armonía. Al parecer, Schönberg dijo en cierta ocasión que ante un contrapunto realmente bueno no hay que pensar en la armonía; esto no caracteriza sólo a Bach, la severidad de cuya polifonía hace olvidar el esquema de bajo continuo en que se desarrolla, sino también al procedimiento del propio Schönberg, cuya severidad hace superfluos el esquema de acordes y la fachada: música del oído espiritual.

En tanto que «variación desarrolladora», la espiritualización se convierte en el principio técnico. Suprime toda mera inmediatez al ponerse en manos del movimiento de ésta. Schönberg decía irónicamente que la teoría musical sólo trata del principio y el final, pero nunca de lo que sucede en medio, es decir, de la música. Toda su obra es un intento de responder a esa pregunta que la teoría evita. Los temas y su historia, el decurso musical, tienen el mismo peso: la diferencia entre ambos queda liquidada. Esto sucede en el grupo de obras que va desde las Canciones op. 6 hasta las canciones sobre poemas de George e incluye los dos primeros cuartetos, la primera Sinfonía de cámara y el primer movimiento de la segunda. Estas obras sólo le pueden parecer una mera «transición» a los obsesionados con el «estilo»; en tanto que composiciones, son muy maduras. El cuarteto en re menor creó un nivel completamente nuevo de música de cámara compuesta exhaustivamente desde el punto de vista temático hasta la última nota. Las posteriores obras dodecafónicas están configuradas de la misma manera; quien quiera comprenderlas debería estudiar ese cuarteto en vez de ponerse a contar series. Desde el primer compás, cada «ocurrencia» es contrapuntística y esconde la posibilidad del desarrollo; cada desarrollo se preserva la espontaneidad de la primera ocurrencia. En las exiguas dimensiones y en la polifonía de la primera Sinfonía de cámara, lo que en el primer cuarteto todavía se desplegaba sucesivamente se ha reunido en la simultaneidad. La fachada que el cuarteto todavía toleraba hasta cierto punto comienza entonces a resquebrajarse. Schönberg explicó en su último libro que en la exposición de la Sinfonía de cámara siguió el impulso inconsciente (el desiderátum de la estructura latente), sacrificó la idea usual de la «coherencia» de referencias temáticas manifiestas y, en vez de esto, tomó la coherencia de la estructura interior de los temas. Las dos melodías principales del primer complejo temático, que en la superficie son completamente independientes una de otra, se revelan emparentadas a la manera del principio serial de la posterior técnica dodecafónica: tan lejos se remonta esta técnica en el desarrollo de Schönberg, una consecuencia del procedimiento compositivo más que del mero material. Sin embargo, la obligación de depurar a la música de lo pensado previamente conduce no sólo a sonidos nuevos (como los célebres acordes de cuarta), sino también a

una nueva esfera expresiva que no reproduce los sentimientos humanos. Un director de orquesta comparó certeramente el campo de disolución del final del gran desarrollo con un paisaje de glaciares. La Sinfonía de cámara se desprende por primera vez de una capa fundamental de la música desde la época del bajo continuo, del *stile rappresentativo*, de la adaptación del lenguaje musical al lenguaje intencional humano. Por primera vez, el calor de Schönberg se convierte en el extremo de un frío cuya expresión es lo inexpresivo. Posteriormente, Schönberg criticó a quienes piden a la música «calor animal»; su frase de que la música dice algo que sólo se puede decir mediante la música bosqueja la idea de un lenguaje que no es igual al lenguaje humano. Lo luminoso, reservado y espinoso, un carácter que se refuerza en el curso de la primera Sinfonía de cámara, anticipó hace casi cincuenta años la posterior objetividad sin ademán preclásico. Una música que se deja impulsar por la expresión pura e intacta se vuelve muy susceptible a todo lo que pudiera afectar a esa pureza, a toda acomodación al oyente o del oyente a ella, a la identificación y la empatía. En la coherencia del principio de expresión está también el momento de su negación como esa forma negativa de la verdad que traslada el amor a la fuerza de la protesta.

Al principio, y durante muchos años, Schönberg no siguió avanzando por este camino. El primer movimiento de la segunda Sinfonía de cámara, que escribió al mismo tiempo, es expresivo y uno de los mejores ejemplos de la armonización plena, de la multitud de intervalos diferentes cualitativamente y establecidos constructivamente que la fantasía de Schönberg extrajo de la dimensión vertical. El segundo movimiento, que Schönberg revisó en América por iniciativa de Fritz Stiedry, aplica las experiencias de la técnica dodecafónica a la tonalidad posterior y muestra un entrecruzamiento único (incluso en Schönberg) de expresión y construcción: la pieza empieza jugando, como si fuera una serenata, pero a medida que va adquiriendo densidad contrapuntística se ata el nudo trágico y la pieza acaba desembocando de manera confirmadora en el tono sombrío del primer movimiento. Desde el punto de vista técnico, el cuarteto en fa sostenido menor op. 10 está más cerca de esta segunda Sinfonía de cámara que de la primera. H. F. Redlich ha indicado que es como un microcosmos

que representa tanto hacia el pasado como hacia el futuro todo el desarrollo de Schönberg. El primer movimiento, con una enorme riqueza de intervalos y de perfiles temáticos, obtiene, como si se sostuviera sobre un solo pie, lo que la tonalidad (ya conocida a fondo y explotada como un medio expresivo) es capaz de dar al final. El segundo movimiento, que recuerda a un scherzo, abandona todo el blanco chillón y todas las caricaturas negras del expresionismo de Strindberg: unos demonios desgarran la tonalidad. En el tercer movimiento, unas variaciones cantadas sobre la Letanía de George, la música se acuerda de sí misma. Mediante series se reúnen en el tema los componentes motivicos esenciales del material de los dos primeros movimientos. La construcción integral refrena el estallido de tristeza. El último movimiento, también cantado, llega desde el reino de la libertad, es la música nueva por antonomasia (pese al fa sostenido mayor del final), su primer documento sin impurezas, inspirado más utópicamente que cualquier otra obra posterior. La introducción instrumental de este Éxtasis suena verdaderamente como si la música se hubiera librado de todas las cadenas y avanzara por encima de abismos inmensos hacia ese otro planeta que el poema evoca. El encuentro de Schönberg con la poesía de George, que es completamente contraria a él, pero con la que tiene una afinidad electiva, es uno de los pocos lances de fortuna en su experiencia esporádica e insegura de lo que en su época sucedía espiritualmente fuera de la música. Mientras se centró en George, Schönberg estuvo inmunizado contra las tentaciones literarias del barato «sonido original»: la frase de George «la medida más estricta es al mismo tiempo la libertad más alta» podría haber sido la máxima de Schönberg. Sin duda, la calidad de la música no depende simplemente de la calidad de los poemas, pero la música vocal auténtica sólo sale bien si en el contenido del poema se encuentra con algo auténtico. Las canciones sobre poemas de George op. 15 muestran ya la ruptura estilística y fueron prologadas en el estreno por una declaración programática de Schönberg. Pero por su sustancia pertenecen al cuarteto en fa sostenido menor, en especial a su último movimiento. Los medios compositivos, que en aquella época eran inusuales y extraños, evocan una vez más la idea de los grandes ciclos de canciones, A la amada lejana, La bella molinera, Viaje de invierno. En Schönberg, «por primera vez»

siempre es «una vez más». La concisión, la precisión y el carácter de cada una de las canciones están a la misma altura que la arquitectura del conjunto, con la cesura tras la octava canción, el centro de gravedad en el adagio de la undécima y la intensificación de la última hacia el finale . La parte de piano se ha despojado ascéticamente de toda sonoridad habitual y obtiene a cambio el hechizo amortiguado de la lontananza. La calidez lírica del verso Saget mir auf welchem pfade, la desnudez sin velos de Wenn ich heut nicht deinen leib berühre, el pianissimo de Als wir hinter dem beblünten tore (que tiembla en la altura de una intensidad expresiva que casi ya es insoportable): todo esto suena como si no pudiera ser de otra manera y siempre hubiera existido. La sombría despedida del final se ensancha sinfónicamente como en otros tiempos el júbilo de Und ein liebend Herz erreicht / was ein liebend Herz geweiht .

Con las canciones sobre poemas de George empieza la fase de la «atonalidad libre», que dio a Schönberg la fama de revolucionario después de que la Sinfonía de cámara y el Segundo Cuarteto ya hubieran causado un gran escándalo. Hoy, la ruptura radical de entonces parece ratificar simplemente lo inevitable. Schönberg puso del revés el vocabulario, desde el sonido individual hasta los esquemas de la forma grande, pero siguió hablando el idioma, buscó el tipo de textura musical que está unido no sólo genéticamente, sino también por su sentido, con los medios que Schönberg eliminó. El desarrollo de Schönberg impulsó y obstaculizó al mismo tiempo esta contradicción. Schönberg fue tradicional hasta en sus obras más arriesgadas, y aunque segregó el material lingüístico musical en el que desde principios del siglo XVII se establecía el nexo musical, conservó casi intactas las categorías del nexo, los portadores de los momentos «subcutáneos» de su música. El idioma era para él tan obvio e indiscutible como para Schubert, y la fuerza de convicción de sus obras procede en parte de ahí. Pero al mismo tiempo las categorías habituales del nexo musical (las categorías de tema, continuación, tensión y campo de resolución) ya no concuerdan con el material que él libera. Depurado de todas las implicaciones predeterminadas, el material ha perdido también su cualidad. Propiamente, cada instante y cada sonido debería estar igual de cerca del centro, y esto excluiría la organización del decurso temporal

musical predominante en Schönberg. De vez en cuando, en piezas especialmente rebeldes, como la tercera del op. 11, Schönberg actuó de acuerdo con esto; pero por lo general actuó como si todavía trabajara con un material preestructurado. Tal vez, lo que Schönberg pretendía con la técnica dodecafónica era conferir al material algo de esa preestructuración. Pues el uso libre del material adopta un carácter exterior, arbitrario, ciego. Esto queda muy claro en la relación de Schönberg con el drama musical. Pese al expresionismo de sus dos primeras obras escénicas, esa relación estaba dictada por la estética wagneriana. Incluso en Moisés y Aarón la relación de la música con el texto apenas se diferencia de la que se da en los compositores neoalemanes, aunque en tanto que tal esa música no tiene nada que ver con las partituras de los dramas musicales. En Schönberg colisionan cosas que no son simultáneas. Schönberg iba años luz por delante de su época desde el punto de vista inmanente-musical, pero siempre fue un hijo del siglo XIX por cuanto respecta al terminus ad quem de la música, a su función. Por tanto, la crítica que Stravinsky hace a Schönberg no es simplemente reaccionaria, sino que marca un límite que la ingenuidad de Schönberg traza.

Contra ella se dirige el elemento explosivo y hostil al arte de Schönberg. Las Piezas para piano op. 11 son antiornamentales hasta el gesto de la destrucción. La expresión sin estilo y desnuda y la hostilidad al arte son lo mismo^[1]. Algo en Schönberg, tal vez la obediencia a ese «No harás imágenes» que un texto de las Piezas para coro op. 27 cita, parece eliminar de la música (el arte sin imágenes) los rasgos figurativo-estéticos. Pero estos rasgos son al mismo tiempo caracteres del idioma en que Schönberg piensa sus pensamientos musicales. Esto le hizo sufrir hasta el final. Una y otra vez, incluso en la fase dodecafónica, Schönberg hizo esfuerzos heroicos para olvidar, para quitar capas musicales, pero el idioma musical siempre acabó imponiéndose. De ahí que a las reducciones siempre les sigan obras complejas, de rico tejido, en las que el lenguaje musical llega a ser lo que quería dejar de ser. Así, tras las primeras piezas atonales para piano vinieron las Piezas para orquesta op. 16, que no retroceden en la emancipación del material, pero en medio de su «prosa» se despliegan de nuevo en la polifonía y el trabajo temático. Éste produce ya, mucho antes de

la técnica dodecafónica, «figuras fundamentales». También *Pierrot lunaire* conoce estas cosas, por ejemplo la «mancha lunar», que fue famosa gracias al tour de force de una fuga acompañada por dos cánones cancrizantes simultáneos, pero que además deriva estrictamente de una serie el tema de la fuga y el tema del canon de los metales, mientras que el canon de los instrumentos de viento forma un «sistema concomitante» como el que la técnica dodecafónica convirtió casi en una regla. Así como la atonalidad libre surgió de la estructura de las grandes músicas de cámara tonales, el procedimiento dodecafónico surgió del modo de componer de la atonalidad libre. El hecho de que las Piezas para orquesta descubran el principio serial, sin consolidarlo como sistema, las aproxima a las obras más conseguidas. Algunas de ellas (como el lirismo ramificado de la segunda y la última, la cual se concentra en una conclusión de fuerza perspectílica incomparable) están a la misma altura que las grandes obras tonales de música de cámara y las canciones sobre poemas de George. En tanto que composiciones, las obras escénicas *Erwartung* y *Die glückliche Hand* no son peores. Pero en ellas la hostilidad de Schönberg al arte, su extrañeza al arte, contradice enérgicamente a la concepción. Seguramente, Schönberg nunca escribió nada más libre que *Erwartung*. Aquí se emancipan no sólo los medios expositivos, sino también la sintaxis. Webern no exageraba cuando en la primera publicación colectiva sobre Schönberg escribió que esta partitura es «un acontecimiento inaudito que rompe con toda arquitectónica conocida; siempre nos encontramos con algo nuevo que cambia de repente la expresión». Cada instante se entrega al movimiento espontáneo, y el objeto, la exposición del miedo, acredita la inervación histórica de Schönberg, que es afín a la profundísima inervación del expresionismo justo antes de 1914. Pero Schönberg no supo distinguir en la elección del texto. El monodrama de Marie Pappenheim es expresionismo de segunda mano, diletante en su lenguaje y su estructura, y esto se comunica a la música. Aunque Schönberg articule ingeniosamente la obra en tres partes, la música no puede extraer del texto una forma interior y, al acomodarse a él, tiene que repetir los mismos gestos y configuraciones. De este modo, la música vulnera el postulado de lo continuamente nuevo. En *Die glückliche Hand*, que con una actitud no menos expresionista se dirige desde el punto de vista de la

composición a lo sinfónico-objetivo y diseña unas superficiales formales pastosas, esta objetividad está comprometida por el asunto estúpido-narcisista. Schönberg no escribió la sinfonía en que quería resumir la obra.

Las Canciones con orquesta op. 22 acaban con las palabras *Und bin ganz allein in dem grossen Sturm* [«Y estoy completamente solo en la gran tormenta»]. Schönberg tuvo que sentir por entonces el incremento máximo de sus fuerzas. Su música se extiende como un gigante: como si de la subjetividad olvidada de sí misma («completamente solo») quisiera salir lo total, «la gran tormenta». De estos años es *Pierrot lunaire*, la más conocida de todas las obras de Schönberg posteriores al abandono de la tonalidad. La tendencia a lo objetivo, a lo amplio, es equilibrada felizmente con lo que el sujeto puede llenar. Surge así un cosmos de todos los caracteres musicales y expresivos imaginables, pero como en el espejo de la interioridad aislada, en un invernadero anímico como el que poco antes mencionaba la canción basada en un poema de Maeterlinck; fabuloso y absurdo. Lo restaurador (la *passacaglia*, la fuga, el canon, el vals, la serenata y la canción estrófica) sólo entra irónicamente, desnaturalizado, en el «paraíso artificial», y los temas reducidos a aforismos suenan como el eco lejano de los temas mentados literalmente. Este quebranto no se puede separar del asunto anacrónico. Los poemas de Albert Giraud (traducidos al alemán por Hartleben) retroceden, más allá del expresionismo, a una esfera de «artes y oficios», de lo ornamental y estilizado. La forma y el contenido que se imponen ahí al sujeto son una proyección de éste que no se conoce a sí misma. No sólo el asunto da a la exquisita obra maestra de Schönberg una afinidad con el kitsch que amenaza paradójicamente a todo lo exquisito, sino que la propia música sacrifica en su inclinación hacia el flujo simple y los puntos llamativos algo de lo que Schönberg había realizado desde *Erwartung*. Pese a la virtuosa espiritualidad y aunque en *Pierrot* están algunas de sus composiciones más complejas, el propósito musical de establecer nexos superficiales renuncia sin darse cuenta a la posición más avanzada. Esto no se puede atribuir a una disminución de la capacidad de componer. Schönberg nunca dominó mejor los medios que en los arabescos que superan la fuerza de gravedad musical jugando. Pero colisiona con la necesidad histórica, que en ningún otro músico de su época se encarnó tanto

como en él. Schönberg incurrió en la aporía de la transición falsa. Desde Hegel, nada espiritual se ha escapado a esta aporía, tal vez porque en el autosuficiente ámbito del espíritu ya no se puede alcanzar la falta de contradicciones, si es que en el pasado se pudo alcanzar. El sujeto estético (al igual que el sujeto filosófico) no puede, en tanto que plenamente desplegado y dueño de sí mismo, conformarse consigo mismo y su «expresión», y tiene que buscar una vinculación objetiva, como la que el gesto dadivoso de Schönberg buscó desde el primer día. Sin embargo, a partir de la mera subjetividad (aunque estuviera alimentada por la dinámica social) no se puede elaborar esta vinculación si la misma no está presente sustancialmente en la sociedad, de la que el sujeto estético tiene empero que separarse hoy porque ella carece de ese contenido sustancial. En Schönberg se repitió el destino de las «Nuevas Tablas» de Nietzsche y el de George, que por el bien de la posibilidad de la poesía cultural se inventó un dios; no es casualidad que Schönberg se sintiera atraído por ambos. Tras Pierrot y las canciones con orquesta empezó a componer un oratorio. Los fragmentos de esta música que se han publicado muestran una vez más la capacidad de Schönberg para dar sin rodeos con lo más extremo, como el martillazo de Die glückliche Hand; pero el texto revela que esta empresa es desesperada. Con la insuficiencia literaria sale a la luz la imposibilidad de la cosa misma, lo inadecuado de una obra coral religiosa en medio de la sociedad del capitalismo tardío: de la figura estética de la totalidad. El todo, en sentido positivo, no se puede obtener antitéticamente, desde la voluntad y la fuerza del individuo, en la realidad alienada y escindida, sino que precisa de la negación para no degradarse a una patraña, a una ideología. La «obra maestra» quedó inacabada, y la confesión del fracaso en la frase de Schönberg «Fragmento, como todo» tal vez hable mejor de él que cualquier éxito. Sin duda, Schönberg habría podido forzar lo que se imaginaba, pero debió de percibir ahí algo falso: la idea de obra maestra se ha convertido hoy en el género «obra maestra». Las obras de arte no pueden conseguir una síntesis porque la fractura entre la sustancialidad del yo y una existencia social que le niega al yo no sólo la sanción exterior, sino también las condiciones aprióricas, es demasiado profunda. El sujeto se conoce como algo objetivo, exonerado de la contingencia de su mera existencia,

pero este conocimiento, que es verdadero, es al mismo tiempo falso. A esa objetividad ínsita en el sujeto le está prohibida la reconciliación con un estado que niega el contenido de ella mientras dice buscar la reconciliación plena con ella, y en el que la objetividad debería entrar para curarse de la impotencia del mero ser-para-sí. Cuanto más elevado es un artista, mayor es la tentación de lo quimérico. Pues, al igual que el conocimiento, el arte no puede esperar, pero en cuanto cede a la impaciencia se enreda. En esto, Schönberg se parece no sólo a Nietzsche y a George, sino también a Wagner. Las marcas de lo sectario en él y su entorno son síntomas de la transición falsa. Su esencia autoritaria tiene como consecuencia que Schönberg, que se erige en el principio de toda la música, ha de prescribirse a sí mismo ese principio y obedecerle. La idea de libertad es bloqueada en su música por la necesidad desesperada de humillarse ante algo heterónomo porque ha fracasado el intento de ir más allá de la mera individualidad y objetivarse. La imposibilidad interior de la objetivación de la música se manifiesta en los rasgos coactivos de su complejidad estética. La música no puede salir verdaderamente de sí misma, y por tanto tiene que erigir a su propia arbitrariedad (bajo cuyo signo lo intenta) en autoridad sobre sí misma. El iconoclasta se convierte en fetichista. El principio de una música racionalmente transparente, pero que incluya al sujeto, se separa de la realización y se transforma (ya que es algo abstracto) en el precepto rígido e incuestionable.

Para explicar la pausa creativa de longitud bíblica no basta el destino privado de Schönberg durante la guerra y la inflación. Como tras una derrota mortal, sus fuerzas se reagruparon. Durante esos años Schönberg dedicó mucho tiempo a la Asociación de Interpretaciones Musicales Privadas, que él fundó. Apenas se puede exagerar el significado de esta asociación para la interpretación musical. El compositor que sacó fuera lo subcutáneo encontró y enseñó un modo de exposición en el que la estructura subcutánea se vuelve visible, en el que la interpretación se convierte en la realización integral del nexo musical. El ideal interpretativo converge con el ideal compositivo. El sueño del sujeto-objeto musical se concretó tecnológicamente una vez que el compositor renunció a acabar La escala de Jacob . La expansión hacia lo vinculante ya no la espera de los

asuntos y las formas suprapersonales, sino sólo del automovimiento de la cosa en virtud de los procedimientos coherentes de composición. De este modo, Schönberg se mostró insobornablemente superior a todas las tendencias usurpadoras y restauradoras que se manifestaron en la música postexpresionista, incluso cuando coincidía con el neoclasicismo, que él despreciaba. Pero la confianza obstinada del último Schönberg en el procedimiento como garante de la totalidad aplazó simplemente la aporía. Algo casi imperceptible le sucedió a la música bajo la primacía de la ingeniosa técnica dodecafónica. Es verdad que esta técnica conoció, codificó y sistematizó unas experiencias y reglas que se imponían en el proceso compositivo, pero este acto afecta al carácter de verdad de esas experiencias. Ya no son manifiestas, ya no están al alcance de la corrección dialéctica. A Schönberg le amenaza como Némesis lo que Kandinsky escribió en 1912 en un artículo en su honor: «El artista piensa que, una vez que “ha encontrado finalmente su forma”, puede seguir creando tranquilamente obras de arte. Por desgracia, no suele darse cuenta de que desde ese momento (desde el “tranquilamente”) empieza a perder esa forma que por fin ha encontrado». Pues cada obra de arte es un campo de fuerza, y así como el pensamiento no se puede separar del contenido de verdad del juicio lógico, las obras de arte sólo son verdaderas en la medida en que van más allá de sus presupuestos materiales. Ciertamente, el elemento desvariado que los sistemas técnico-estéticos tienen en común con los sistemas del conocimiento les garantiza su sugestión. Se convierten en un modelo. Pero al rechazar la autorreflexión y detenerse, la muerte cae sobre ellos y paraliza los impulsos que antes habían movido al sistema. No es posible escaparse a esta alternativa. Ignorar los conocimientos que han cuajado en el sistema significa aferrarse impotentemente a lo superado. El sistema se convierte en una idea fija y en una panacea. Lo falso no es el procedimiento en sí mismo (hoy nadie puede componer si no ha escuchado con sus propios oídos la gravitación hacia la técnica dodecafónica), sino su hipóstasis, el rechazo de lo otro, de lo que todavía no está incluido analíticamente. La música no puede presentar el método, que es un trozo de razón subjetiva, como la cosa misma, como algo objetivo. Pero se ve obligada a hacerlo si el sujeto estético no puede orientarse por algo con lo

que se confronta y que al mismo tiempo armoniza con él: la fórmula mágica sustituye a la obra, que se prohíbe a sí misma. Quien se mantiene fiel a Schönberg debería prevenir contra las escuelas dodecafónicas. Como éstas ya no conocen la prudencia ni, por tanto, el riesgo, se han puesto al servicio del segundo conformismo. Los medios se convierten en el fin. Al propio Schönberg le benefició su ligazón con la tradición del lenguaje musical: mediante el procedimiento dodecafónico organizó una música muy compleja y que necesita esos apoyos. En sus sucesores, el procedimiento dodecafónico pierde poco a poco su función y es degradado a un mero sucedáneo de la tonalidad que conecta unos fenómenos musicales que son tan simples que no habría que tomarse tantas molestias con ellos. Schönberg tuvo algo de culpa en este giro. A veces escribió gigas y rondós dodecafónicos, formas en las que la técnica dodecafónica se convierte en una sobredeterminación, mientras que al mismo tiempo es incompatible con unos tipos que presuponen inequívocamente la modulación tonal. Al principio, con estos préstamos, Schönberg sacó a la luz la inconsistencia de lo demasiado consistente, y a continuación se pasó años corrigiéndolos.

Hoy sigue abierto el potencial de la técnica dodecafónica. Esta técnica permitió la síntesis de un procedimiento completamente libre y completamente riguroso. Como el trabajo temático domina el material, la composición podría volverse realmente atemática, «prosa», sin quedar de este modo a merced de la contingencia. Pero la cosificación del procedimiento queda clara cuando Schönberg cree capaces a las series dodecafónicas (que sólo predisponen el material) de fundar grandes formas. Pero lo que la tonalidad hacía mediante las proporciones moduladoras no lo hace una técnica que no quiere aparecer exteriormente. Si las series y relaciones dodecafónicas fueran tan evidentes en una forma grande como lo son en la música tradicional las relaciones entre modos, la forma sonaría como una máquina. Las series dodecafónicas no definen un espacio musical dentro del cual la obra se desarrolla y que regula de antemano la intuición, sino que son las unidades más pequeñas que permiten construir un conjunto integral de relaciones omnilaterales. Si se volvieran manifiestas, el conjunto se desharía en sus átomos. La fantasía variadora de Schönberg escondió las series tras el decurso real de la música. Pero ahí no pudieron ejercer el

efecto arquitectónico que Schönberg esperaba. La contradicción entre la organización latente y la música manifiesta se reproduce en un nivel superior. Para controlarla, Schönberg recurrió a medios formales tradicionales. Al imponer a la técnica dodecafónica la objetividad como una especie de orden de conceptos generales que ella no podía sostener, Schönberg tuvo que tomar de fuera las categorías de ese orden, sin reparar en el material. Schönberg nunca dejó de creer en las categorías musicales de orden. Muchos de los grandes movimientos dodecafónicos, en especial de su época americana, resultan convincentes. Pero los mejores no se abandonaron ni a las series dodecafónicas ni a los tipos tradicionales. Los mejores movimientos son aquéllos en que Schönberg opera con naturalidad con medios propiamente compositivos; por ejemplo, cuando coloca en torno a un modelo que hace de núcleo capas temáticas ordenadas. La lógica de la construcción es intensificada una vez más: la construcción del tema principal del primer movimiento del concierto para violín y orquesta es más precisa que cualquier otra antes de la introducción de la técnica dodecafónica. En sus resistencias se potenció la capacidad compositiva. Pero la apariencia de lo natural, del ordo musical, que esta técnica adopta en la consciencia de los adeptos como herencia mala de la tonalidad (que tampoco era naturaleza, sino producto de la racionalización) es un mero testimonio de la debilidad, de la necesidad de seguridad. Esto se puede mostrar drásticamente en la relación de la técnica dodecafónica con la octava. La identidad de la octava es aceptada implícitamente: de lo contrario sería impensable uno de los principios dodecafónicos más importantes, la traslabilidad de cada tono a cualquier situación en la octava. Pero al mismo tiempo la octava tiene algo «tonal» que perturba el equilibrio de los doce semitonos: donde las octavas están duplicadas, se asocian tritonos. La contradicción se reflejó en la oscilante praxis de Schönberg. Al principio, ya en las obras de la atonalidad libre, evitó la octava. Pero después, seguramente buscando la clarificación sonora de los bajos y de las voces temáticas principales, Schönberg escribió octavas, primero en una obra que juega con la tonalidad (la Oda a Napoleón); ni en ella ni en el concierto para piano y orquesta se puede pasar por alto cierta violencia e impureza de la composición. En los primeros tiempos de la técnica se delata

la naturaleza falsa en rasgos de lo apócrifo, gastado y absurdo. A veces, la música amenaza mediante unas fórmulas vacías con eliminar toda su sublimación, con convertirse en un material crudo. Igual que el dogma de los astrólogos une el movimiento de los astros con el pronóstico de los destinos humanos, pero ambos siguen separados para el conocimiento, la sucesión de los acontecimientos dodecafónicos contiene para la experiencia viva el resto de algo inconexo. Para escarnio de la síntesis posible entre legalidad y libertad, la necesidad absolutizada se revela una casualidad.

El gran compositor triunfó una vez más sobre el inventor cuando Schönberg aplicó toda la energía de sus últimos años a expulsar de la técnica dodecafónica el elemento apócrifo. Las primeras composiciones seriales, no estrictamente dodecafónicas, todavía estaban libres de ese elemento. En las cuatro primeras piezas del op. 23 vibra aún la fuerza eruptiva de la fase expresionista. Apenas hay pasajes rígidos. Así, la segunda pieza (una peripecia que pertenece a ese tipo en que el scherzo se convirtió en manos de Schönberg) sólo es un diminuto originalísimo: el estallido se acaba rápidamente y da paso a una música nocturna y tranquila que concluye de una manera consoladora. La briosa pieza nº 4 se acerca más que cualquier otra a la idea de una composición dodecafónica aatemática. Las primeras obras plenamente dodecafónicas son la Suite para piano op. 25 y el quinteto para instrumentos de viento op. 26. Resaltan lo forzoso, son una especie de música de la Bauhaus, constructivismo metálico cuya fuerza se debe a la ausencia de expresión primaria; si hay caracteres expresivos, están «construidos por completo». Con su rudeza, el quinteto (que seguramente es lo más difícil de escuchar que Schönberg escribió) hace avanzar mucho a la sublimación en una dimensión: declara la guerra al color. El impulso contra lo infantil, contra lo estúpido musical, atrapa al medio, que parece más que otros culinario, un mero estímulo sensorial más acá del espíritu. Arrebatarse definitivamente el color a la esfera del adorno y erigirlo en elemento compositivo de pleno derecho no fue el último de los actos de integración de los medios musicales que Schönberg llevó a cabo. El color se transforma en un medio de clarificación del nexo. Pero ser introducido en la composición es su perdición. Schönberg rechazó el color explícitamente en un pasaje de su libro *Style and Idea*. Cuanto más

desnuda se presente la construcción, menos necesitará la ayuda del color. De este modo, el principio se vuelve contra las conquistas del propio Schönberg, y esto tal vez sea comparable al último Beethoven, en el que toda la inmediatez sensorial se reduce a algo meramente alegórico. Es fácil pensar esta forma tardía del ascetismo schönberguiano, de la negación de la fachada, extendida a todas las dimensiones musicales. La música mayor de edad sospecha de lo que suena realmente. De una manera similar, con la realización de lo «subcutáneo» ya está cerca el final de la interpretación musical. La lectura imaginativa y en silencio de la música podría hacer superfluo interpretarla con instrumentos, igual que leer un texto hace superfluo recitarlo, y al mismo tiempo esta praxis podría curar a la música del daño que hoy casi todas las interpretaciones le hacen al contenido compositivo. La tendencia a enmudecer, que en la poesía de Webern forma el aura de cada sonido, es la hermana de esta tendencia de Schönberg, la cual significa que la mayoría de edad y la espiritualización del arte, al borrar la apariencia sensorial, borran virtualmente también el arte. En las últimas obras de Schönberg, la espiritualización del arte trabaja enfáticamente en la disolución del arte, y coincide así abismalmente con el elemento hostil al arte y bárbaro. De ahí que la búsqueda de una abstracción plena, como la de Boulez y otros compositores dodecafonistas jóvenes en todos los países, no sea un mero «extravío», sino una consecuencia de la intención de Schönberg. Pero Schönberg nunca fue un esclavo de su intención y de la tendencia objetiva. Paradójicamente, lo imperioso de su relación con el material (cada vez más ruda con el paso del tiempo) rompió en cierto respecto la obligación sistemática de ser coherente. Su arte de composición nunca simuló la unidad primitiva de composición y procedimiento técnico. La experiencia de que aquí y ahora no se puede constituir un sujeto-objeto musical no fue estéril en Schönberg. Esto le permitió conservar la libertad subjetiva de movimiento y alejó de la figura objetiva al demonio de la máquina de componer. Schönberg recuperó esa libertad en cuanto pudo relacionarse con la técnica dodecafónica como con un «lenguaje» habitual, en la escuela de la alegre Suite de cámara op. 29 y de las casi didácticas Variaciones para orquesta, de las que Leibowitz extrajo un compendio de la nueva técnica. La cercanía al texto y a las

gracias (muy modestas) de la ópera cómica Von heute auf morgen le devolvió por completo la flexibilidad del idioma musical. Consciente de ella, Schönberg buscó por segunda vez la obra maestra, y de nuevo aplazó la conclusión con esa enigmática fe en una vida sin fin que enmascaraba su desesperación por el «nunca será». Que a principios de los años treinta su fuerza se elevó de nuevo hasta la cumbre lo demostró el inolvidable estreno en Darmstadt de la Danza en torno al becerro de oro dirigido por Scherchen en el verano de 1951, que pocos días antes de la muerte de Schönberg le proporcionó por primera vez a una obra dodecafónica ese éxito que este hombre que despreciaba el aplauso necesitaba más que nadie. La intensidad de la expresión, la disposición del color y la fuerza de la estructura son sobresalientes. A juzgar por el texto de este fragmento, la ópera Moisés y Aarón está perdida como obra acabada, pero la obra inacabada es uno de los grandes fragmentos de la música.

Schönberg, que se opuso a todas las convenciones en el ámbito de la música, se acomodó a la función que le atribuyó la división social del trabajo que lo confinó en el ámbito de la música. No consiguió ir más allá de esa función y convertirse en pintor y escritor: un genio universal no puede revocar la división del trabajo. Así que Schönberg se sumó a los «grandes compositores», como si este concepto fuera eterno. No aceptaba la menor crítica a los maestros desde Bach; negaba no sólo las diferencias de calidad dentro de la obra de cada uno de ellos, sino también las diferencias estilísticas entre sus trabajos de géneros diferentes, aunque fueran tan evidentes como las que se dan entre las sinfonías y la música de cámara de Beethoven. No cayó en la cuenta de que la categoría de gran compositor puede variar históricamente, y estaba completamente convencido de que con el tiempo su obra llegaría a estar tan establecida como la de un clásico. Contra su voluntad, en el interior de su obra cristalizó lo que en sentido inmanente a la música se opone a esas ideas socialmente ingenuas. El hastío ante la apariencia sensorial en su estilo tardío corresponde a la emasculación del arte a la vista de la posibilidad de cumplir realmente su promesa, pero también corresponde al horror que, para impedir esa posibilidad, revienta lo que aún podría llegar a ser imagen. En medio de la especialización ciega, a la música de Schönberg se le encendieron unas

luces que iluminan más allá del ámbito estético. En cuanto su honradez insobornable alcanzó la consciencia de esto, durante los primeros meses de la dictadura de Hitler, Schönberg dijo sin más que sobrevivir es más importante que el arte. Si su obra tardía se libró de la ruina del arte tras la Segunda Guerra Mundial (igual que tal vez sólo la de Picasso), esto se debe a esa relativización de lo artístico en la que se espiritualizó el elemento de Schönberg ajeno a la cultura. Tal vez esto aclare por fin los rasgos didácticos. La observación de Valéry de que el trabajo de los grandes artistas tiene algo de ejercicios de dedos, de estudios para obras que nunca salen bien, podría referirse a Schönberg. La utopía del arte sobrepuja a las obras. Por lo demás, sólo este medio crea el peculiar acuerdo entre músicos en que la diferencia entre producción y reproducción se vuelve indiferente. Los músicos se dan cuenta de que trabajan en la música y no en las obras, pero sólo a través de éstas. El último Schönberg compone, en vez de obras, paradigmas de una música posible. La idea de la música es más transparente cuanto menos insistan las obras en su apariencia. Las obras se acercan a lo fragmentario, cuya sombra acompañó al arte de Schönberg durante toda su vida. Sus últimos trabajos parecen fragmentos no sólo por su brevedad, sino sobre todo por su dicción atrofiada. La dignidad de la obra grande salta en pedazos. El oratorio y la ópera bíblica son compensados por los pocos minutos de la narración de Un superviviente de Varsovia, en los que Schönberg suspende el ámbito estético mediante el recuerdo de experiencias que se sustraen al arte. El núcleo expresivo de Schönberg, el miedo, se identifica con el miedo a morir de la gente bajo el dominio total. Los sonidos de Erwartung, los shocks de la Música para una película con «peligro inminente, miedo, catástrofe», dan con lo que han profetizado desde siempre. Lo que la debilidad y la impotencia del alma individual parecía expresar atestigua lo que se le ha hecho a la humanidad en quienes representan como víctimas al todo que se lo hace. El horror nunca ha sonado tan verdadero en la música; y cuando el horror se vuelve audible, reencuentra su fuerza disolvente gracias a la negación. El canto judío con que concluye Un superviviente de Varsovia es música como protesta de la humanidad contra el mito.

[1] El gesto consuma ante los oídos del oyente la meta del desarrollo de Schönberg: sacar a la luz lo subcutáneo, de una manera análoga al cubismo, que en esa misma época trasladaba estructuras latentes al fenómeno inmediato. La analogía se refiere a la supresión de la perspectiva tradicional en la pintura y a la supresión de la armonía tonal («espacial»). Ambas se siguen del impulso de la hostilidad al ornamento. La perspectiva pictórica, que no es casualidad que se denomine trompe-l'oeil, contiene un elemento de engaño que también es propio (de una manera difícil de precisar) de la armonía tonal, la cual produce la ilusión de la profundidad espacial. Esta ilusión es destruida por las Piezas para piano op. 11. En la armonía era insoportable el momento de ilusión, y la reacción contra él contribuyó decisivamente a sacar lo interior hacia fuera. Pero el momento de ilusión estaba vinculado profundamente a ese stile rappresentativo del que Schönberg se distanció. En la medida en que el arte imita, busca la ilusión. Pero al igual que la pintura, la música no suprimió simplemente el espacio, sino que sustituyó el espacio ilusorio y simulado por un espacio ampliado que sólo pertenece a la música.<<

Museo Valéry Proust

En memoria de Hermann von Grab.

La palabra museal tiene en alemán un matiz desagradable. Se refiere a objetos con los que el observador ya no tiene una relación viva y que están muriendo. Estos objetos son conservados más por consideraciones históricas que por necesidad actual. El museo y el mausoleo no están unidos sólo por una asociación fonética. Los museos son como panteones de obras de arte. Dan testimonio de la neutralización de la cultura. Los tesoros artísticos están depositados en ellos: el valor de mercado desbanca a la dicha de la contemplación. Pero esa dicha necesita los museos. Quien no posee una colección (y los grandes coleccionistas privados son cada vez más raros) sólo puede conocer a fondo la pintura y la escultura en los museos. Cuando predomina el malestar con los museos y se intenta mostrar las obras en su entorno original o en un entorno que se le parezca, en palacios barrocos o rococós, el resultado es una aversión más penosa que cuando las obras aparecen separadas y reunidas de nuevo; el refinamiento le hace al arte más daño que la mezcla. Algo parecido se puede decir de la música. Los programas de las grandes sociedades de conciertos, que suelen ser retrospectivos, tienen mucho que ver con los museos, pero el Mozart interpretado a la luz de unas velas es degradado a un disfraz, y los intentos de sacar a la música de la distancia de la ejecución para devolverla a la vida inmediata resultan no sólo torpes, sino que además tienen algo de un rencor retrógrado. Mahler tenía razón cuando, habiéndole aconsejado una persona de buena fe que oscureciera la sala durante el concierto, contestó que una interpretación que no hace olvidar el entorno no vale nada. En estas dificultades se muestra una parte de la situación fatal de la «tradición cultural». En cuanto ésta deja de tener una fuerza sustancial y ya sólo se habla de ella porque estaría bien tener una tradición, lo que todavía queda de ella se disuelve como un medio para un fin. Las «artes y oficios» se burlan de lo que se quiere conservar. Quien cree que lo original se puede

restablecer a partir de la voluntad se enreda en un romanticismo desesperado; la modernización de lo pasado le hace violencia a lo pasado y no le beneficia; quien renunciara radicalmente a la posibilidad de experimentar lo tradicional quedaría a merced de la barbarie por querer ser fiel a la cultura. Que el mundo está desquiciado se nota en que, hagamos lo que hagamos, nos equivocamos.

Pero no deberíamos conformarnos con el conocimiento general del estado negativo. Un pleito espiritual como el relativo al museo habría que afrontarlo con argumentos específicos. De esto tenemos ahora dos documentos extraordinarios. Los dos escritores auténticos de la última generación en Francia, Paul Valéry y Marcel Proust, se manifestaron sobre la cuestión del museo, y de maneras contrapuestas, si bien sus manifestaciones no entran en polémica una con otra ni delatan el conocimiento de la otra. En su artículo para un volumen colectivo dedicado a Proust, Valéry subrayó que conocía muy poco la novela de éste. El texto de Valéry se titula *Le problème des musées* y se halla en el volumen de ensayos *Pièces sur l'art*. El pasaje de Proust se encuentra en el tercer volumen de *À l'ombre des jeunes filles en fleur*.

El alegato de Valéry se refiere, evidentemente, al caos del abarrotado Louvre. Valéry dice que los museos no le gustan mucho: tal vez se conserven en ellos muchas cosas admirables, pero hay pocas cosas deleitosas. Por cierto, la palabra *délices* (que Valéry usa aquí) es una de las palabras completamente intraducibles: *Köstlichkeiten* sería más propia de un folletín; *Wonnen* sonaría plúmbeo-wagneriana; *Entzückungen* tal vez sería la traducción más adecuada; pero ninguna de estas palabras expresa el vago recuerdo del placer feudal que acompaña a la actitud de *l'art pour l'art* desde Villiers de l'Isle-Adam y que en alemán tal vez sólo resuena en la cómica palabra *deliziös* de *El caballero de la rosa*. En todo caso, el señorial Valéry se siente acosado por el gesto autoritario que le quita su bastón y por el cartel que le prohíbe fumar. Valéry dice que entre las esculturas reina una confusión fría: son un tumulto de criaturas congeladas, cada una de las cuales exige que las demás no existan, un desorden organizado de una manera extraña. En medio de los cuadros ofrecidos a la contemplación somos presa, anota Valéry con sarcasmo, de un escalofrío sagrado:

hablamos más alto que en la iglesia, pero más bajo que en la vida. No sabemos a qué hemos venido: ¿a adquirir cultura, a disfrutar o a cumplir un deber y respetar una convención? El cansancio y la barbarie coinciden, constata Valéry. Ni la cultura del placer ni la cultura de la razón habrían podido construir esa casa de lo inconexo: en ella se conservan unas visiones muertas, concluye Valéry.

Valéry, que estaba lejos de la música y por tanto se hacía ilusiones, piensa que el órgano sensorial del oído está en una situación mejor: nadie le pediría al oído que escuchara diez orquestas a la vez. Tampoco el espíritu ejecuta simultáneamente todas las operaciones posibles. Pero el ojo – prosigue Valéry– es móvil y tiene que atrapar en el mismo instante un retrato y una marina, una cocina y un cortejo triunfal, y sobre todo tiene que atrapar en el mismo instante estilos pictóricos incompatibles entre sí. Pero cuanto más bellas son las obras, más diferentes son unas de otras: son objetos raros, únicos. Este cuadro, decimos a veces, mata a los cuadros que lo rodean. Si olvidamos esto, perdemos la herencia, dice Valéry. Igual que el exceso de medios técnicos hace perder al ser humano sus fuerzas, el exceso de riquezas lo empobrece.

La argumentación de Valéry es propia del conservadurismo cultural. Valéry se interesó poco por la crítica de la economía política. Por eso, es sorprendente que los nervios estéticos que registran la riqueza falsa capten de una manera tan precisa el hecho de la sobreacumulación. Valéry utiliza metafóricamente una expresión que vale literalmente para la economía, y habla de la acumulación de un capital excesivo y por tanto inutilizable. Cualquier cosa que suceda (ya produzcan los artistas o mueran los ricos) beneficia a los museos; como la banca de los juegos, los museos no pueden perder, y esto es su maldición. Pues los seres humanos están perdidos irremediabilmente en las galerías, solos frente a tanto arte. Para Valéry, la única reacción posible es la que él considera la sombra del progreso de todo dominio del material: la superficialidad creciente. El arte se convierte así, dice Valéry, en un asunto de educación e información, Venus en un documento, y la erudición es una derrota en el arte. Nietzsche argumentaba de una manera muy similar en su «consideración intempestiva» Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida . Valéry alcanza en el shock

del museo el conocimiento de la extinción de las obras de arte: ahí –dice– infligimos un suplicio al arte del pasado.

Valéry no se libra en la calle del grandioso caos del museo (una parábola, podríamos decir, de la anarquía de la producción de mercancías en la sociedad burguesa desplegada) e intenta averiguar a qué se debe este malestar. El Demonio del Conocimiento le dice que la pintura y la escultura son unos niños abandonados. «Su madre ha muerto, su madre Arquitectura. Mientras vivió les daba lugar, empleo y límites. Les estaba negada la libertad de errar. Tenían su espacio, su luz bien definida, sus temas, sus alianzas... Mientras vivió, sabían lo que querían... Adiós, me dijo esta idea, no iré más lejos». La reflexión de Valéry se detiene con un gesto romántico. Al dejarla abierta, Valéry evita la consecuencia inevitable del conservador cultural radical: renunciar a la cultura para serle fiel.

La visión del museo de Proust está entretejida de una manera muy artística en el contexto de *À la recherche du temps perdu*. Sólo ahí muestra todo su valor. En Proust, las reflexiones mediante cuyo uso retrocede al viejo ejercicio preflaubertiano de la novela no son meras consideraciones sobre lo expuesto, sino que están unidas a esto por asociaciones subterráneas y forman parte (al igual que la propia narración) del gran continuo estético de la autoconversación interior. Proust habla de su viaje a la playa de Balbec e indica la cesura que los viajes ponen en el curso de la vida en tanto que van «llevándonos de un nombre a otro nombre». Los escenarios de esa cesura son «los parajes especiales llamados estaciones [de ferrocarril], las cuales, por así decirlo, no forman parte de la ciudad, sino que contienen toda la esencia de su personalidad, al igual que contienen su nombre en el cartel indicador». Como todo lo que entra en el campo visual del recuerdo de Proust, que extrae la intención de sus objetos, las estaciones se convierten en modelos históricos, y en concreto en modelos trágicos de la despedida. Proust dice del vestíbulo de cristal de la estación de Saint-Lazare: «desplegaba por encima de la despanzurrada ciudad uno de esos vastos cielos crudos y preñados de amontonadas amenazas dramáticas, como esos cielos, de modernidad casi parisiense, de Mantegna o de Veronés, cielo que no podía amparar sino algún acto terrible y solemne, como la marcha a Balbec o la erección de la Cruz».

La transición asociativa al museo no es mencionada en la novela: el cuadro de esa estación pintado por Claude Monet, al que Proust amaba apasionadamente, un cuadro que ahora se encuentra en la colección del Jeu de Paume. Proust compara en pocas palabras la estación con un museo. Ambos lugares están sustraídos al nexo superficial convencional de los objetos de acción. Y a esto podríamos añadir que ambos son portadores de un simbolismo de la muerte: la estación, del antiquísimo simbolismo del viaje; el museo, del simbolismo que se refiere a la obra, a «l'univers nouveau et périssable», al cosmos nuevo y percedero que el artista ha creado. Al igual que las reflexiones de Valéry, las de Proust giran en torno a la mortalidad de los artefactos. Lo que parece eterno, dice Proust en otro lugar, contiene los motivos de su destrucción. Las frases decisivas sobre el museo están incluidas en la fisonomía de la estación. «Pero nuestra época tiene en todo la manía de no querer mostrar las cosas sino en el ambiente que las rodea en la realidad, y con ello suprime lo esencial, esto es, el acto de la inteligencia que las aisló de lo real. Se “presenta” un cuadro entre muebles, figurillas y cortinas de la misma época, en medio de un decorado insípido que domina la señora de cualquier palacio de hoy, gracias a las horas pasadas en bibliotecas y archivos, aunque fuera hasta ayer una ignorante; y en ese ambiente, la obra magistral que admiramos al mismo tiempo de estar cenando no nos inspira el mismo gozo embriagador que se le puede pedir en la sala de un museo, sala que simboliza mucho mejor, por su desnudez y su carencia de particularidades, los espacios interiores donde el artista se abstraigo para la creación».

La tesis de Proust es comparable a la de Valéry porque ambos comparten el presupuesto de que las obras de arte causan felicidad. Igual que Valéry habla de las délices, Proust habla de la joie enivrante, del gozo embriagador. Este presupuesto caracteriza muy bien la distancia no sólo entre la generación actual y la precedente, sino también entre la relación alemana con el arte y la relación francesa; ya cuando se publicó *A la sombra de las muchachas en flor*, la expresión *Kunstgenuss* [«placer artístico»] tenía que sonar en alemán tan conmovedoramente filistea como una rima de Wilhelm Busch. Por lo demás, el placer artístico (en el que Valéry y Proust creen como en la aseveración de una madre admirada)

siempre resultó discutible. Para quien está cerca de las obras de arte, éstas no suelen ser objeto de arrobos, sino que vive con ellas como el habitante moderno de una ciudad medieval al que un visitante le habla de la belleza de los edificios y él responde gruñendo «sí, sí», pero conoce cada rincón y cada portal. Sólo donde impera esa distancia firme entre las obras de arte y el espectador que permite disfrutar de ellas, puede surgir la pregunta de si están vivas o muertas. Es difícil que esta pregunta se le ocurra a quien vive en la obra de arte en vez de visitarla. Estos dos franceses, que no sólo producen, sino que además reflexionan continuamente sobre su propia producción, están seguros de que las obras regalarán felicidad a quien esté fuera. Están tan de acuerdo que saben algo de la enemistad mortal de las obras entre sí que acompaña a esa felicidad que surgió en la rivalidad. Pero Proust no se asusta ante esa hostilidad, sino que la afirma, como si fuera tan alemán como Charlus intenta parecer. Para él, el proceso entre las obras es un proceso de la verdad; las escuelas, dice un pasaje de Sodoma y Gomorra, se devoran unas a otras como los microorganismos y se encargan mediante su lucha de que la vida se conserve. Esta idea dialéctica, que va más allá de la insistencia en lo individual, contrapone a Proust al artista Valéry y le permite la perversa tolerancia con los museos, mientras que para Valéry la preocupación por la duración de las obras es todo.

Esta duración compite con el aquí y ahora. Para Valéry, el arte está perdido en cuanto deja de tener un lugar en la vida inmediata, en cuanto abandona el nexo funcional en que se encontraba, es decir, en cuanto pierde su relación con un uso posible. El artesano que hay en Valéry, el artesano que produce cosas, poemas, con esa precisión de los contornos que siempre incluye la mirada a su entorno, se ha vuelto infinitamente clarividente para el lugar de la obra de arte (tanto el literal como el espiritual), como si el sentimiento perspectívico del pintor se hubiera intensificado en él hasta llegar a ser un sentimiento de la perspectiva de la realidad en la que la obra adquiere su profundidad. El punto de vista de Valéry es el artístico, el punto de vista de la inmediatez, pero impulsado hasta la coherencia más audaz. Obedece al principio de l'art pour l'art hasta el umbral de la negación de éste. Le importa la obra de arte pura como objeto de la contemplación no confundida por nada, pero la examina fijamente hasta que la obra muere

como objeto de esa contemplación pura, degenera como adorno de las artes y oficios y queda despojada de esa dignidad que es la razón de ser tanto para la obra como para Valéry. La obra pura está amenazada por la cosificación y la indiferencia. Con esta experiencia, el museo abruma a Valéry, que descubre que las obras puras que se oponen en serio a la contemplación son sólo las obras no puras que no se agotan en esa contemplación, sino que aluden a la sociedad. Y como Valéry sabe con la insobornabilidad del gran racionalista que este estado del arte es irre recuperable, al antirracionalista y bergsoniano en él ya sólo le queda el luto por las obras petrificadas.

El novelista Proust casi empieza donde el poeta Valéry enmudece, en la pervivencia de las obras. Pues la relación primaria de Proust con el arte es lo contrario de la actitud del experto y productor. Proust es el consumidor y admirador, el amateur que tiende a ese respeto exagerado (y sospechoso para los artistas) que sólo sienten por las obras quienes están separados de ellas como por un foso. Casi se podría decir que su genialidad consistió en adoptar esta actitud de consumidor (incluido el que en la vida se comporta como un espectador) hasta que se convirtió en un tipo nuevo de productividad, hasta que la fuerza de contemplación de lo interior y lo exterior creció y se convirtió en rememoración, en el recuerdo involuntario. El amateur está de antemano mucho más a gusto en un museo que el experto. Éste, Valéry, se considera perteneciente al taller; aquél, Proust, pasea por la exposición. Su relación con el arte tiene algo extraterritorial, y algunos de sus juicios equivocados, por ejemplo en cuestiones musicales (¿qué tiene que ver el kitsch conciliador de su amigo Reynaldo Hahn con la novela de Proust, que en cada una de sus frases pone fuera de circulación mediante una ternura implacable una idea establecida?), muestran hasta el final las huellas de lo diletante. Pero Proust convirtió esta debilidad en el instrumento de la fortaleza, y de una manera tan grandiosa que sólo tiene parangón en Kafka. Aunque su juicio entusiasta sobre obras de arte concretas (en especial del Renacimiento italiano) suena mucho más ingenuo que el de Valéry, la relación de Proust con el arte era mucho menos ingenua. Hablar de ingenuidad en Valéry, en el que el proceso artístico de producción y la reflexión sobre este proceso están entrelazados indisolublemente, puede

parecer una provocación, pero Valéry era de hecho ingenuo porque no tenía la menor duda sobre la categoría de obra de arte. La consideraba garantizada; y el dinamismo de su pensamiento, su energía de filósofo de la historia se intensificó al aferrarse a esa categoría. La categoría de obra de arte se convierte en el criterio de cómo cambia la composición interna de las obras de arte y de la experiencia de ellas. Proust está completamente libre del fetichismo ineludible del artista que hace por sí mismo las cosas. Para él, las obras de arte son desde el principio, junto a su aspecto específicamente estético, otra cosa, un pedazo de la vida de quien las contempla, un elemento de su propia consciencia. De este modo, Proust percibe en las obras de arte una capa que es muy diferente de la capa a la que se refiere la ley formal de las obras. Se trata de la capa que en las obras de arte queda libre con su despliegue histórico, la capa que presupone la muerte de la intención viva de la obra de arte. La ingenuidad de Proust es una segunda ingenuidad; en cada nivel de la consciencia se reproduce, ampliada, una nueva inmediatez. Mientras que la fe conservadora de Valéry en la cultura como un puro ser-en-sí critica severamente a una cultura que destruye ese ser-en-sí en virtud de su propia tendencia histórica, la extraordinaria sensibilidad de Proust para los cambios del modo de experiencia, su forma determinante de reflexión, desemboca en la paradójica capacidad de percibir lo histórico como un paisaje. Proust adora los museos como la verdadera Creación de Dios, que de acuerdo con la metafísica de Proust no está acabada, sino que sucede de nuevo gracias a cada momento concreto de la experiencia, a cada intuición artística originaria. Con su mirada asombrada, Proust puso a salvo un pedazo de infancia; frente a él, Valéry habla del arte como un adulto. Mientras que Valéry sabe algo del poder que la historia tiene sobre la producción y la apercepción de las obras, Proust sabe que la historia actúa en el interior de las obras de arte como un proceso de erosión. «Ce qu'on appelle la postérité, c'est la postérité de l'oeuvre» ; es decir, «lo que se llama posteridad es la pervivencia de las obras». Proust descubre en la capacidad de erosionarse de los artefactos su semejanza con lo bello natural. Proust conoce la fisonomía de la decadencia de las cosas como la fisonomía de su segunda vida. Como en él sólo tiene consistencia lo que ya está mediado

por el recuerdo, su amor se dirige a la segunda vida, ya pasada, más que a la primera vida. La cuestión de la calidad estética es secundaria para el esteticismo de Proust; en un célebre pasaje ensalza la música menor debido al recuerdo de la vida del oyente, que se conserva en las viejas canciones mucho más fielmente que en un movimiento de Beethoven, que es-en-sí. La mirada saturnal del recuerdo atraviesa el velo de la cultura: los niveles y las distinciones culturales, que ya no están aislados como el dominio del espíritu objetivo, sino incluidos en el torrente de la subjetividad, pierden esa pretensión patética que las herejías de Valéry todavía les conceden. Lo caótico del museo, que escandaliza a Valéry porque confunde la expresión de las obras, adquiere en Proust una expresión propia: la expresión trágica. Para Proust, la muerte de las obras en el museo las despierta para la vida; mediante la pérdida del orden de lo vivo en que las obras han funcionado, su verdadera espontaneidad ha de quedar libre: lo único, su nombre, aquello en que las grandes obras de la cultura son más que simplemente cultura. La forma de reacción de Proust confirma con un refinamiento aventurero la sentencia de Goethe en el diario de Ottilie: todo lo que es perfecto en su género remite más allá de su género. Esta frase es anticlásica y hace honor al arte al relativizarlo.

Quien no quiera conformarse con lo que dice la historia del espíritu tendrá que preguntarse quién tiene razón: ¿el crítico del museo o su salvador? Para Valéry, el museo es la sede de la barbarie. Valéry llega a esta conclusión a partir de la idea de santidad de la cultura, que comparte con Mallarmé. Frente a todas las objeciones que esta religión del spleen provoca (en especial desde el punto de vista social), hay que insistir en el momento de su verdad. Sólo cumple su destinación humana lo que existe por sí mismo, sin preocuparse por las personas a las que ha de complacer. Pocas cosas han contribuido tanto a la deshumanización como la creencia, formada en el predominio de la razón, de que las obras espirituales sólo se justifican si son para-otro. Valéry expuso con autoridad incomparable su carácter objetivo, la conformidad inmanente de la obra de arte y la contingencia del sujeto frente a ella, pues adquirió este conocimiento en la experiencia subjetiva, en la coacción del trabajo del artista. Sin duda, Valéry era superior a Proust en este punto: insobornable, más resistente, mientras

que la primacía proustiana del torrente de experiencia, que no tolera nada consolidado, tiene en común con Bergson un aspecto tenebroso, el conformismo, la adaptación solícita a la situación cambiante. En Proust hay pasajes sobre el arte que por su subjetivismo desenfrenado se parecen a esa idea vulgar que hace de las obras de arte una batería de test proyectivos, mientras que Valéry se lamenta algunas veces (y con ironía) de que no se pueda hacer un test sobre la calidad de los poemas. De acuerdo con una manifestación del segundo volumen de *Le temps retrouvé*, la obra del escritor no es más que una especie de instrumento óptico con el que el lector ha de descubrir en sí mismo lo que tal vez no habría podido descubrir sin el libro. También lo que Proust dice a favor del museo está pensado desde el ser humano, no desde la cosa. No es una casualidad que Proust identifique lo que ha de surgir en la pervivencia museal de las obras con algo subjetivo, con el acto impulsivo de producción mediante el cual la obra de arte se separa de la realidad. Proust ve reflejado este acto en ese aislamiento de las obras que Valéry entiende como su estigma. Esta infidelidad de la subjetividad desenfrenada frente al espíritu objetivo es lo que capacita a Proust para abrir una brecha en la inmanencia de la cultura.

Ni Valéry ni Proust tienen razón en el pleito que tienen pendiente; tampoco hay que intentar reconciliarlos. Pero su conflicto caracteriza muy bien un conflicto de la cosa misma, y ambos representan momentos de esa verdad que es el despliegue de la contradicción. La fetichización del objeto y la chifladura del sujeto por sí mismo encuentran su correctivo recíproco. Las posiciones se confunden. Valéry percibe el ser-en-sí de las obras mediante una autorreflexión incesante, y a la inversa el subjetivismo proustiano espera del arte el ideal, la salvación de lo vivo. Contra la cultura, y a través de ella, Proust defiende la negatividad, la crítica, el acto espontáneo que no se conforma con el ser. De este modo hace justicia a las obras de arte, que sólo son tales si encarnan esa espontaneidad. Proust se aferra a la cultura en nombre de la felicidad objetiva, mientras que la lealtad de Valéry a la pretensión objetiva de las obras tiene que dar por perdida a la cultura. Y así como ambos representan momentos contradictorios de la verdad, ambos (los más sabios que han escrito sobre el arte en los últimos tiempos) tienen unos límites sin los que su saber no habría sido posible.

Valéry dejó claro que coincidía con su maestro Mallarmé en que, como dice en su ensayo *Triomphe de Manet*, las cosas sólo existen para ser consumidas por el arte; que el mundo existe para producir un libro bello; que un poema absoluto es su consumación. Valéry también percibió claramente el punto de fuga al que tiende la «poesía pura». «Nada lleva a la perfecta barbarie más indefectiblemente», así comienza otro de sus ensayos, «que una dedicación exclusiva al espíritu puro». En efecto, su propia idea, la elevación del arte a un culto de las imágenes, benefició a ese proceso de cosificación y deterioro del arte como cuya sede Valéry proscribió el museo: en el museo, donde los cuadros se ofrecen a la contemplación como un fin en sí mismo, éstos se vuelven tan absolutos como Valéry soñaba, y Valéry se lleva un susto de muerte ante la realización de su sueño. Proust conoce el remedio contra esto. Las obras de arte, al ser introducidas en el torrente subjetivo de la consciencia de su contemplador, renuncian a la prerrogativa cultural y quedan liberadas del rasgo usurpador que tienen en la estética heroica de los impresionistas. A cambio, Proust sobrevalora (a la manera de los amateurs) el acto de libertad en el arte. A menudo entiende las obras excesivamente como la impronta de la vida anímica de quien tuvo la suerte o la desgracia de producirlas o disfrutarlas (también los médicos de los nervios las entienden así), y no toma suficientemente en consideración que la obra de arte ya en el instante de su concepción está presente a su autor y a su público como algo objetivo y desafiante, con su propia coherencia y lógica. Al igual que la vida de los artistas, también sus obras parecen «libres» sólo desde fuera. Ni son reflejos del alma ni encarnaciones de ideas platónicas, ser puro, sino «campos de fuerza» entre el sujeto y el objeto. Lo objetivamente necesario en cuyo favor Valéry habla se realiza sólo mediante el acto de la espontaneidad subjetiva, al que Proust traslada todo el sentido y toda la felicidad.

La lucha contra los museos tiene algo de quijotismo no sólo porque la protesta de la cultura contra la barbarie se apaga sin ser escuchada: hace falta la protesta desesperada. Pero Valéry es demasiado inofensivo cuando sospecha que sólo los museos son malos para las obras de arte. Hasta los cuadros que siguen colgados en los palacios de esos nobles por los que Proust se interesaba más que Valéry serían piezas de museo sin museos. Lo

que consume la vida de la obra de arte es al mismo tiempo su propia vida. Cuando la coqueta alegoría de Valéry compara la pintura y la escultura con los niños que han perdido a su madre, habría que recordar que en los mitos los héroes en que lo humano se libra del destino han perdido a su madre. Para que sean plenamente una promesse du bonheur, las obras de arte han de ser arrancadas de su suelo y ponerse en camino hacia su propia decadencia. Proust se dio cuenta de esto. El proceso que hoy entrega al museo toda obra de arte, incluidas las esculturas más recientes de Picasso, es irreversible. Pero no es un proceso infame, sino que alude al estado en que el arte, que consume su propio alejamiento de los fines humanos, regresa a la vida (como dice un verso de Novalis). Algo de esto se puede percibir en la novela de Proust, donde las fisonomías de los cuadros y las personas se confunden, igual que las huellas del recuerdo de vivencias y de pasajes musicales. En uno de los lugares más arriesgados del conjunto, en la primera página de *Du côté de chez Swann*, el narrador describe cómo se quedaba dormido y dice esto: «me parecía que yo pasaba a convertirme en el tema de la obra, en una iglesia, en un cuarteto, en la rivalidad de Francisco I y Carlos V». Esto es la reconciliación de lo separado, a lo que se refiere la queja irreconciliable de Valéry. El caos de los bienes culturales se disipa en la felicidad del niño cuyo cuerpo se siente unido al nimbo de la lontananza.

Los museos no se pueden cerrar; esto ni siquiera es deseable. Los gabinetes de historia natural del espíritu han transformado las obras de arte en una escritura jeroglífica de la historia y les han añadido un contenido nuevo, mientras que el viejo se arrugaba. Contra esto no se debe recurrir a un concepto de arte puro tomado del pasado y al mismo tiempo inadecuado a él. Nadie ha sabido esto mejor que Valéry, que precisamente por esta razón interrumpió su reflexión. Pero los museos reclaman enérgicamente lo que toda obra de arte reclama: algo del contemplador. Pues el propio flâneur en cuya sombra Proust caminaba está en decadencia, y ya nadie puede recorrer un museo para extasiarse aquí y allá. La única relación con el arte que sería correcta en la realidad catastrófica tomaría las obras de arte tan en serio como el propio curso del mundo lo es. Del mal que Valéry diagnosticó sólo se libra quien ha dejado fuera, junto con los bastones y los paraguas, lo

que le queda de ingenuidad, sabe muy bien lo que quiere, selecciona dos o tres cuadros y los contempla con tanta concentración como si fueran ídolos. Algunos museos le ayudan: se han apropiado ese principio de selección que Valéry declaró el principio de su escuela y echaba de menos en los museos. En ese Jeu de Paume en que ahora está colgada la La estación de St.-Lazare viven cerca y en paz el Elstir de Proust y el Degas de Valéry, y al mismo tiempo están separados discretamente.

George y Hofmannsthal ***Sobre su epistolario: 1891-1906***

En recuerdo de Walter Benjamin.

Quien lea el epistolario entre George y Hofmannsthal para averiguar qué pasó en la poesía alemana durante los quince años que este volumen abarca sufrirá una decepción. Ambos poetas se cierran el uno al otro con rigor y precaución, hasta llegar al enmudecimiento, y su disciplina personal no favorece la discusión objetiva. El pensamiento parece entumecido. Las páginas de este libro están ocupadas por detalles de técnica de publicación y de política editorial, así como por ataques irritado-comedidos y defensas estereotipadas. Los pasajes como la crítica de George a una palabra de más en un verso de Hofmannsthal, su ataque a Dehmel y su juicio contundente sobre Venecia salvada son la excepción. El gesto de las cartas intenta hacer creer que la proximidad del artista al material no precisa de reflexiones amplias o que estos autores estaban demasiado seguros de sus experiencias e ideas comunes para profanarlas hablando de ellas.

Esta pretensión reposa en un acuerdo implícito, pero las cartas no la confirman. Le contradice el carácter formal de la lectura de los poemas de Hofmannsthal por George, que frente al autor más joven se encuentra en la posición del consejero. No de Stefan George, sino de un editor bienintencionado, cabría esperar frases como éstas: «He recibido y leído sus poemas y le doy las gracias. Cualquier estrofa que usted escriba enriquece al lector con un nuevo escalofrío, con una nueva sensación» [B 85]. Se trata de dos de los modelos líricos más interesantes de Hofmannsthal, *Manche freilich müssen drunten sterben* y *Weltgeheimnis* (este último es recordado en el poema *Lied*, del último volumen de George). George añade al elogio convencional una pregunta incomprensible: «¿Su intención es que el poema *Manche freilich müssen...* siga a *Weltgeheimnis* ? ¿O son un solo poema? No hay una indicación al respecto» [B 86]. Barajar la posibilidad de que

estos dos poemas (uno de los cuales está formado por troqueos y estrofas de cuatro y seis versos, mientras que el otro está formado por jambos y dáctilos y estrofas rimadas de tres versos) puedan formar un solo poema desmiente el acuerdo objetivo que se presupone. Así que hay que explicar la pobreza de contenido teórico a partir de la posición de estos dos autores poco ingenuos.

Entre los planes de colaboración en la revista *Blätter für die Kunst* sobre los que Hofmannsthal mantuvo en 1892 una correspondencia con Carl August Klein, el factótum de George, no faltan los de publicaciones teóricas. Hofmannsthal pregunta el 26 de junio: «¿Con qué se llenarán los números de la revista, dada la cantidad necesariamente baja de colaboradores y la producción cuantitativamente escasa de obras de arte reales? ¿O se dará espacio a la crítica y a la teoría técnica?; si es así, ¿cuánto?» [B 22]. Klein responde: «no publicaremos los ensayos críticos habituales», pero suaviza ambiguamente esta respuesta diciendo: «no excluimos que cada uno de nosotros emita su juicio sobre una obra de arte», pues «es muy interesante oír una visión nueva o picante de un cuadro o de una obra teatral o musical» [B 23-24]. Hofmannsthal, que colaboraba desde tiempo atrás en revistas como *Die Moderne* o *Die moderne Rundschau*, no se da por satisfecho con esta respuesta: «Al hablar de “artículos en prosa” no me refería a los ensayos críticos habituales, sino a reflexiones sobre cuestiones técnicas, artículos sobre la teoría del color de las palabras y otros productos secundarios del proceso artístico de trabajo mediante cuya comunicación uno podría ayudar al otro» [B 24-25]. La «teoría del color de las palabras» debe de ser una alusión a *Voyelles*, uno de los tres poemas de Rimbaud que más adelante George incorporó a sus traducciones de poetas contemporáneos. *Voyelles* es una letanía de la modernidad que afirma su poder hasta sobre los surrealistas. Rimbaud promete ahí para el futuro el desvelamiento de los naissances latentes de las vocales, y entre tanto el misterio del poema se ha revelado a sí mismo: es la exactitud de lo inexacto, que el *Art poétique* de Verlaine presentó por primera vez como conexión de lo indécis y lo précis. La poesía se convierte en el dominio técnico de lo que la consciencia no puede dominar. El poema se emancipa del concepto cuando los sonidos se combinan con colores que no guardan

con ellos otra conexión que la de la gravitación del lenguaje lejos del significado. Pero al mismo tiempo el lenguaje, en tanto que instancia, entrega el poema a la técnica: la caracterización de las vocales no consiste en revestirlas con asociaciones, sino en indicar cómo utilizarlas en el poema de una manera que haga justicia al lenguaje. Voyelles también es un poema didáctico. Lo verlainesco concuerda con él. El matiz que Verlaine proclama como regla es del mismo tipo que esa correspondencia entre sonido y color: su subordinación a la primacía de la música aferra al mismo tiempo su lejanía al significado y convierte a la corrección técnica en el criterio de los matices mismos, de los sonidos entonados acertada o equivocadamente^[1]. El procedimiento silencioso de George y Hofmannsthal no apela a otra cosa que el procedimiento manifiesto de Rimbaud y Verlaine: a lo inconmensurable. Esto no es lo absoluto metafísico en que insistían el primer Romanticismo alemán y su filosofía. No es una casualidad que el portador de lo inconmensurable sea el sonido: lo inconmensurable no es inteligible, sino sensible. La poesía se encarga de esos momentos sensuales del objeto (casi se podría decir: del objeto de las ciencias naturales) que se sustraen a los métodos exactos de medición. El propio contraste poético de la vida con su deformación técnica es de tipo técnico. La sensibilidad del artista, ensalzada demasiado enérgicamente, lo convierte hasta cierto punto en el complemento del estudioso de la naturaleza: como si su sensorio lo capacitara para registrar unas diferencias más pequeñas que las accesibles a los aparato^[2]. El artista se entiende como un instrumento de precisión. La sensibilidad se convierte en un dispositivo que hace legibles esos estímulos fundamentales en la escala de las sensaciones que de otro modo se sustraerían al dominio subjetivo. En tanto que técnico, el artista se convierte en la instancia de control de su sensibilidad, que él puede encender y apagar, igual que Niels Lyhne su talento. El artista se apodera de lo inesperado: de lo que todavía no aparece entre las materias corrientes de expresión de la nieve reciente en la que ninguna intención ha dejado todavía su huella^[3]. Pero si la sensación desnuda se niega a ser interpretada por el poeta, éste la sojuzga poniendo el efecto incalculable al servicio del efecto calculado.

El misterio del dato sensorial no es un misterio, sino la intuición ciega sin concepto. Es del mismo tipo que el empirio-criticismo que Ernst Mach formuló en esa misma época, en el cual el ideal de exactitud de las ciencias naturales se une a la renuncia a la autonomía de la forma categorial. El dato puro que esta filosofía prepara es tan impenetrable como la cosa en sí que ella rechaza. Lo dado sólo se puede «tener», no mantener. Como un recuerdo en palabras, ya no es lo dado; algo abstracto a cuyo territorio se ha enviado la vida inmediata para poder manipularla mejor con la técnica. Las formas categoriales ya no pueden fijar el sujeto y el objeto: ambos se sumergen en el «torrente de la consciencia», que es el verdadero Lete de la modernidad. El poema para George con el que Hofmannsthal comienza este epistolario se titula «A uno que pasa de largo». George percibe en seguida la impertinencia: «¿yo sólo soy para usted uno que pasa de largo?» [B 8]^[4]. George intenta desde el principio proteger al ser del torrente del olvido, en cuya orilla crea sus obras^[5]. Como protección emplea el esoterismo: atrapa como misterio lo que de lo contrario se escaparía. De ahí el silencio sobre el acuerdo inexistente. Pues el misterio estatuido no existe. La torpe metáfora con que el epistolario lo designa carece de contenido: «más adelante me habría desmoronado si no me hubiera sentido atado por el Anillo . Esto es una de mis últimas sabidurías, uno de los misterios» [B 166]. Ese misterio hay que protegerlo para evitar no la profanación, sino el desenmascaramiento. En la celda mística están reunidos los materiales puros. Si se conociera públicamente la técnica que dispone de los materiales, con ella el poeta perdería su pretensión de un dominio que cedió hace tiempo al dispositivo. Se mantiene en secreto lo que no es secreto; se inicia en lo racional a la propia técnica. Cuanto más se traducen las cuestiones de la creación en cuestiones de la técnica, más se forman círculos exclusivos. La alfombra, el tejido sin intención, es un enigma técnico cuya «solución nunca llega a la multitud hablando». Sin embargo, el círculo que George obtuvo mediante sus colaboradores en *Blätter für die Kunst* no se justifica ni por la participación en contenidos ocultos ni por la sustancialidad del individuo, sino por la competencia técnica: «Y ni siquiera voy a callar sobre los más pequeños, sobre los adornos accidentales que en sí mismos no me interesan. Pero que estos pequeños sean capaces de hacer

ese trabajo, que desde el punto de vista puramente artesanal no haya que reprocharles, pese a su flojedad, tanta chapucería como a algunas celebridades: esto me parece aquí y ahora más importante para nuestro arte y nuestra cultura que todas las asociaciones y todas las obras de teatro en las que usted depositó sus esperanzas en el pasado» [B 160]. Está por ver si la técnica en tanto que arcano, transmitida sacramentalmente, no se convierte necesariamente en la insuficiencia técnica: en esa rutina en la que se fija la crítica vulgar cuando habla de formalismo.

Cuanto más vacío es el misterio, más necesita su protector la actitud. La actitud es lo que George elogia en sus discípulos, aparte de la técnica: «A usted, con su gran sensibilidad para el estilo, le habrá dado que pensar (pues tiene que haberle parecido encantador) ver a estos hombres que “nunca participaron”, “nunca se dieron a conocer”, con una actitud tan distinguida como la que usted conocerá en su entorno por nuestro común amigo Andrian» [B 159-160]. Aunque la distancia respecto del negocio hable a favor de esta actitud, el concepto queda comprometido por el epíteto «distinguido», que pretende determinar positivamente esa distancia. Ni siquiera hay que fiarse del concepto de actitud. En el mundo inteligible desempeña una función semejante a la que fumar desempeña en el mundo profano. Quien tiene actitud se apoya en su personalidad: la frialdad que su expresión muestra causa una buena impresión. Las mónadas que se repelen unas a otras por su interés se atraen mediante el gesto de desinterés. La miseria del extrañamiento se transforma en la virtud de la autopoición. Por eso, todos están de acuerdo en el elogio de la actitud. Ésta es elogiada en un revolucionario igual que en Max Weber, y la revista *Nationalsozialistische Monatshefte* ya mostraba a los perros de caza sobrios, tranquilos y decididos. El individuo superior reinterpreta mediante la actitud como beneficio moral la injusticia que comete necesariamente con todos los demás en la sociedad de la competencia. No está estigmatizada la actitud marcial o noble, ni siquiera esa gracia que ocupa el lugar más alto en la jerarquía de las ideas de George en tanto que belleza del ser simplemente figurativo. Mientras que en el pasado la gracia fue expresión del agradecimiento al ser humano (del agradecimiento de los dioses al ser humano cuando éste se mueve sin miedo ni arrogancia por la Creación

como si ésta todavía lo fuera), hoy la gracia está deformada, es expresión del agradecimiento de la sociedad al ser humano porque éste se mueve por ella con seguridad y sin resistencia, como alguien que se adhiere a ella. El encanto y el garbo y su heredero, el hombre de buen aspecto, no pueden hacer olvidar el privilegio. Hasta lo noble es noble gracias a lo innoble. Esto sale a la luz en George no sólo en formulaciones siniestras como: «Nunca he querido otra cosa que lo mejor para usted. No se convenza de esto demasiado tarde» [B 260]. Quien lea sus poemas sin olvidar el contenido pragmático por culpa de la identidad pretendida con el contenido lírico percibirá a menudo algo bajo en los pasajes elevados. Ya Nach der Lese, el célebre ciclo con que empieza el libro *Das Jahr der Seele*, presenta un humillante sucedáneo de amor cuyas restricciones llegan incluso a la ofensa de la amada. Entre los versos más delicados hay otros muy rudos. Ningún hombre de negocios aceptaría decirle a su novia «y como si fueras la Una lejana», y otras cosas similares. Con razón pensamos en el hombre de negocios: el ideal que uno no se permite y que le basta para desacreditar lo que tiene forma parte de la ración de reserva del burgués. Esta idealidad es el reverso del ser, del contenido y del kairós: «El que no ha venido hoy estará siempre lejos». Aplastará su nariz contra la verja del parque y dejará que se burlen de él por su nariz chata. En cada instante, la cultura de George se obtiene a cambio de barbarie.

El contraste entre George y Hofmannsthal se mueve en torno al postulado de la actitud, que George ensalza una y otra vez mediante su ejemplo y sus palabras y que Hofmannsthal rechaza con unos giros muy variados, como: «Me repugna oír hablar del dominio sobre la vida, de la regalía del ánimo, a una boca cuyo sonido no me llena al mismo tiempo de verdadero respeto», o: «En mí, la fuerza poética tal vez esté más mezclada que en usted con otros impulsos espirituales» [B 154]. Sin embargo, Hofmannsthal contrapone a la actitud una indolencia que apenas se acredita más humanamente que lo inexorable. Es la curiosidad por el mundo del joven señor de buena familia, que es el personaje como el que más adelante Hofmannsthal presentó su pasado, el cual era legendario desde el primer día; ese joven señor que no necesita una actitud porque ya está en su sitio. Hofmannsthal se identifica mediante un gran esfuerzo con la aristocracia, o

al menos con ese tipo de society de la gran burguesía que comparte con ella algunos intereses y sabe de qué va la cosa: «Ya he hablado bastante de mí: por lo demás estoy bien, y este verano pasaré unos días en Múnich ante los cuadros, y en otoño cazaré en Bohemia. ¿Y usted? Escríbame al menos unas líneas cuando pueda. Hugo Hofmannsthal» [B 60-61]. Los bosques de Bohemia lo fascinaban. Hofmannsthal dice de «uno de mis amigos»: «Pertenece por completo a la vida, no al arte. A usted le dará una idea de lo que es Austria, así como una amplia panorámica de cómo están las cosas exterior e interiormente en los otros países. Se trata del conde Joseph Schönborn, de la línea bohemia de la familia» [B 86-87], y Hofmannsthal menciona esto como si nada. George, más competente en las cosas ctónicas y suficientemente sobrio para captar la inutilidad de esa insinuación, llama a continuación a las cosas por su nombre: «Querido amigo, usted escribe la frase “Pertenece por completo a la vida, no al arte”, que casi me parece una blasfemia. ¿Una persona que no pertenece al arte puede preciarse de pertenecer a la vida? Si acaso en tiempos semibárbaros» [B 87]. La indolencia de Hofmannsthal asimila la crítica en menos de medio año: «Quiero escribir una carta a un amigo muy joven que está al servicio de la vida y al que hay que mostrarle que no podrá conectarse correctamente con la vida si primero no se aleja de ella de una manera misteriosa cuyo instrumento es leer poemas» [B 102-103]. Hofmannsthal no dice para qué tipo de vida hay que preparar a su joven amigo. Hay razones para suponer que se trata de la vida superior de los agregados y los oficiales que tutean a los hijos de los banqueros y los empresarios, y todos los participantes ocultan con tacto que son nobles^[6]. No debemos ignorar el deseo de felicidad que inspira al esnob que intenta escapar del ámbito de lo práctico hacia un ámbito social que parece conjurado con el espíritu en el rechazo de la utilidad. Las chicas de los poemas de Hofmannsthal no pertenecían a la clase media. Pero el espíritu que se lanza a esas aventuras sociales no tiene las cosas fáciles. No puede conformarse con el resplandor de la vida bella y tiene que repetir en medio de ella la experiencia del «No es eso» de la que se apartó. A esto le hizo justicia un Proust. Sus fotografías de juventud se parecen a las de Hofmannsthal, como si la historia hubiera organizado en dos lugares diferentes el mismo experimento. Pero en Hofmannsthal salió

mal. El intelectual que, rodeado por perros, se dedica a una alegre montería o pretende «cabalgar mucho al atardecer, con el viento y la luz de las estrellas» [B 78], no puede prosperar. El espíritu es admitido a cambio de que se autodenuncie. A las relaciones bohemias de Hofmannsthal les corresponde el empeño furtivo del hombre sociable en evitar a otros intelectuales. En su «paraíso artificial» no hay ni un Bergotte ni un Elstir: «Por desgracia, mi sociedad no es literaria y no puedo proponerle un solo colaborador serio» [B 22].

Esta autonegación convulsa del literato se basa en las relaciones problemáticas entre el poder y los intelectuales. La *society* alemana, que se reclutaba de nobles rurales y grandes empresarios, estaba menos unida que la occidental a la tradición artística y filosófica. Después de 1870, las personas distinguidas abordaron la cultura con inseguridad y nerviosismo; los intelectuales abordaron con inseguridad y nerviosismo a unas personas que no ocultaban ni por un instante que estaban dispuestas a expulsar a todo el que les resultara incómodo. Los pocos escritores que insistieron en representar a la «nación» tuvieron que elegir entre glorificar la semirrudeza imperante como sustancialidad y «vida» o sustituir la *society* real tras la que iban y a la que temían por una *society* de sueño que se orientara por ellos y que se presentara a aquélla como modelo pedagógico. Hofmannsthal intentó las dos cosas: confiando en los momentos sustanciales de la tradición austriaca, elaboró una ideología para la *high life* que atribuye a ésta esa mentalidad humanista contra la que se alza la bota de cazador, y se inventó una aristocracia ficticia que simula que el deseo de Hofmannsthal se ha cumplido. Kari Bühl, el protagonista de la comedia *El difícil*, es el producto de este intento. El joven Hofmannsthal todavía no dominaba unas creaciones tan artísticas. Se gana las simpatías de los feudales como el intermediario del *fin du siècle*; les proporciona de una manera ora elogiosa, ora apologética, lo que las elites de Inglaterra, Francia e Italia consideraban de buen tono. Es como si Hofmannsthal quisiera dar las gracias a algunos de los que busca enseñándoles modales intelectuales. Al mismo tiempo, esto le abrió las puertas del mercado. Las enseñanzas que impartió a los feacios vieneses sobre D'Annunzio, la señora Bashkirtseff y el *modern style* eran muy apropiadas para que al burgués medio, que está excluido de todo

eso, se le hiciera la boca agua, igual que el esoterismo siempre adula a quienes no pueden participar^[7]. También aquí los misterios del esteticismo resultan ser públicos. Con un gesto de disimulo, el charlatán Loris [un pseudónimo de Hofmannsthal] entrega el espíritu de la época a ese público del que al fin y al cabo procede. El ala de la derecha alemana con la que Hofmannsthal simpatiza se pasó al nacionalsocialismo en la medida en que se le permitió, o se desahoga en esa tejeduría espiritual cuyas figuras se llaman Lorenz y Cordula. Están al servicio de la propaganda a su manera: su mesura desmiente el horror desmesurado. En 1914 la infamia extrema se conformó con las rimas, a las que por supuesto Hofmannsthal también contribuyó. En la época de los campos de concentración, los escritorzuelos han aprendido el silencio reservado, el discurso áspero y la opulencia del final del verano. Hans Carossa acalla con el crecimiento de la hierba el estruendo de los cañones^[8].

La escuela de George ha mostrado, con menor conocimiento del mundo, más resistencia: la actitud esforzada se reveló superior a ese «señorío», a esa mirada «de arriba abajo», que el malentendido de Borchardt elogiaba en Hofmannsthal. El propio George permaneció al margen de una mondanité que también sabía mantener conversaciones internacionales sobre Hitler. La «Alemania secreta» que George proclamó se llevaba peor con la Alemania en marcha que el acuerdo espontáneo que desde el principio no se sentía limitado por las fronteras territoriales, que más adelante serían revisadas. George veía la funesta tolerancia que los salones determinantes habrían querido concederle. Frente a éstos prefiere los conventículos, hacia los que siempre ha tendido: como un proscrito. De esto da testimonio el epistolario. La causa de la irritación que George provocó en casa del Hofmannsthal de diecisiete años no es mencionada. Robert Boehringer deriva el asunto de una patada que George dio a un perro en el café con las palabras sale voyou [«granuja sucio», B 241]. La esfera del conflicto es descrita más correctamente en la carta con que George, que tiene la intención de emigrar a México, se despide del padre de Hofmannsthal: «Aunque su señor hijo y yo no volvamos a vernos en toda la vida, aunque él se aparte de mí o yo me aparte de él, para mí él siempre será la primera persona en Alemania que, sin haber estado antes cerca de mí, comprendió y apreció mi creación, y es

difícil explicar a un no-poeta qué importante fue esto en una época en la que yo empezaba a temblar en mi peña solitaria. Por tanto, no es de extrañar que me arrojara al corazón de esta persona (¿Don Carlos? ¿Poza?), donde no encontré nada malo» [B 242]. Dos días antes, George le había dicho al propio Hofmannsthal en una carta: «Así pues, basándose en algo “que usted cree haber comprendido” ofende sangrientamente a un gentleman que estaba a punto de convertirse en su amigo. ¿Cómo pudo usted ser tan imprudente? Hasta a los criminales se les interroga sobre los indicios» [B 15-16]. Así habla un proscrito: sólo el miedo a caer en la maquinaria de la moralidad pudo mover a George a calificarse de gentleman . Él tenía que conocer mejor que nadie la regla del juego del lenguaje de acuerdo con la cual mencionar esa palabra basta para excluir de su contenido a quien la menciona. Pero hay un segundo aspecto que también debemos tomar en consideración. El explosivo del miedo saca a la luz la imagen del gentleman como el modelo histórico del George atemporal: el fantasma del fin du siècle . Mientras que aquí se evoca de incógnito el uniforme sacerdotal del monstruo^[9], en los informes de George sobre sus sueños en el libro Tage und Taten (y sólo en ellos) se evoca el ferrocarril antes del final del tiempo; del mismo modo que en los poemas de Verlaine hay títulos ingleses. La «ofensa sangrante» no parece sufrirla el gentleman, sino que su rostro ofensivo lleva desde el principio la huella de la sangre. En las frases de George, la palabra gentleman nos mira como un asesino. Su corrección necesita el crimen igual que el traje del dandy la gardenia. En la era de George, el proscrito se hace cargo de la resistencia estéril. Experimenta el desbarajuste de la sociedad en la familia, y se ve impulsado a destruirla. De este modo habla el poema «Vormundschaft» del libro Der siebente Ring: «Cuando del bello hijo salieron llamas, / lo encerraste sabiamente en patios seguros. / Lo conservaste puro para sus primeras putas... / Ahora la casa está vacía: la ceniza cubre las estufas». El hijo encerrado por la familia queda a merced del mundo, que es un mercado y un desierto del que la decadencia moral habría debido protegerlo. George reconoce en los patios seguros la propiedad que mantiene vivo a este mundo, y frente a ellos afirma esto en el poema a Derleth: «En nuestra ronda esto nos convierte en una pareja: / nos desprendemos de todos los vínculos con los bienes y la

casa»^[10]. George está separado de la bohemia por la negligencia de ésta, que se fía del mundo tal como es; con la bohemia lo une la posibilidad de la criminalidad, que es el modo de oposición que le niega al mundo la última confianza. El comienzo del poema de George a su amigo de juventud Carl August «Tú, compañero del primer año de tormenta, / ¿recuerdas cómo, lleno de rabia, arrojabas desde la valla / las piedras de granizo, el cuerpo reluciente / del que colgaban las uvas azules y negras?» recuerda al viñedo de Hänschen Rilow en El despertar de la primavera de Wedekind. La tradición de acuerdo con la cual George apreciaba mucho a Wedekind es convincente. El gran poema de George sobre el criminal se muestra conchabado con la posibilidad de la criminalidad, no la presenta como una más de las posibilidades. Esto lo confirman versos petrificados, como la tercera «sentencia del siglo» del libro Der siebente Ring y el poema «El ahorcado» de Das neue Reich . Sólo aquí está la justificación de la actitud de George: la arrogancia baudelaireana del expulsado, «trésor de toute gueuserie»^[11]. Mientras que el ahorcado se jacta con una metáfora torpe y «cuando menos os lo esperéis / doblaré esta viga y la convertiré en una rueda», en los poemas del último George el criminal degenera en un héroe. La protesta contra el matrimonio y la familia se da la vuelta en cuanto el Estado totalitario, cuya sombra cae sobre los últimos libros de George, renuncia al matrimonio y la familia y se encarga de sus negocios. Entonces, el incendiario es entendido como el inspirador, el criminal como el profeta de la policía. El que se sabía libre de «todos los vínculos con los bienes y la casa» se entiende ahora como un francotirador: «Sólo nosotros podemos seguir a la fanfarria / en cuanto suena, doquiera estemos». La pureza ominosa que ya manchaba al libro Algabal del primer George y que recomendaba el criminal y los pedantes, acaba pervirtiéndolo como una figura luminosa. La transcendencia de George hacia la sociedad desenmascara la humanidad de ésta. Y la inhumanidad de George es absorbida por la sociedad.

También Hofmannsthal reclama transcendencia hacia la sociedad, y la idea de ser un outsider no es ajena a quien tiene que inventarse su society . Pero Hofmannsthal es un outsider conciliador, demasiado enamorado de sí mismo para ser malvado en serio con los demás. «Desde niño me esforcé

febrilmente en abordar el espíritu de nuestra confusa época por los caminos más diversos, con los disfraces más diversos. Y el disfraz de cierto periodismo (tomado en un sentido tan decoroso que se podría considerar representante suyo si acaso a alguien como Ruskin, pero a nadie entre nosotros) me atrajo poderosamente muchas veces. Al publicar en periódicos y revistas, yo obedecía a un impulso que prefiero explicar a negar» [B 154-155]. El impulso a disfrazarse, en armonía preestablecida con las exigencias del mercado, es el impulso del actor. George conoció este impulso muy pronto. A una carta del 31 de mayo de 1897 le añadió unos versos que reaparecen más suavemente en el libro *Das Jahr der Seele* con las iniciales de Hofmannsthal: «Has encontrado / el canto que fluye chispeante, / eres un hábil conversador. La distancia / me ha permitido grabar en mi memoria / al que me odiaba. ¡Haz lo mismo!». Esto no caracteriza al dramaturgo, sino al «actor de los sueños que tú mismo has creado», al paje de *La muerte de Ticiano*, al que su amigo, el poeta, apostrofa para defenderlo^[12]. Los poemas de Hofmannsthal (y en especial los más perfectos) incluyen antes que todo disfraz estilístico, antes que toda intención dramática, la voz potente del actor. Es como si esta voz objetivara el poema igual que en la música se objetiva la inmediatez lírica del sujeto mediante el instrumento. Versos como «Se deslizó por la flauta / como un sollozo, / pasó volando / por el arbol del crepúsculo» llevan el sonido del actor Josef Kainz, al que Hofmannsthal le escribió una necrología^[13]. El actor Hofmannsthal, da igual a qué lo reduzca la psicología, surge en el tratamiento técnico de la poesía. Como para controlarse, sus poemas se recitan a sí mismos. Su capacidad de hablar les permite a los versos escucharse^[14]. De ahí la preferencia por el verso que habla, por el verso suelto. Hofmannsthal aprendió de los ingleses a sincopar este verso, su medio estilístico más conocido. Esto lo hace el poeta técnico al servicio del actor inmanente a la forma: introduce en la clausura del metro poético la libertad con que el verso es recitado. Al mismo tiempo, el verso es lo que le queda al niño de un teatro que desde la juventud de Hofmannsthal reserva a los alumnos Hamlet y mucho más Schiller. Hofmannsthal acierta al localizar en la infancia el origen del esfuerzo de disfrazarse intelectualmente. Quien haya hecho teatro de niño lleva colgadas las palabras y su resistencia como las

alhajas escénicas heredadas, con sus piedras de colores y sus guijarros del Rin. Lo que sobrevive de Hofmannsthal es que practicó infatigablemente la gesticulación de este niño y restableció el nivel en que la tragedia todavía se puede experimentar. En manos de su voz, cualquier material se convierte en infancia, y gracias a esta transformación Hofmannsthal se escapa una y otra vez del peligro de la actitud y la responsabilidad. Disponer mágicamente de la infancia es la fuerza del débil^[15]: el débil se escapa de la imposibilidad de su tarea como el Peter Pan de la poesía. En verdad de una imposibilidad. Pues el actor Hofmannsthal se lo debe todo, hasta en sus alejandrinos y las pseudomorfofosis de su última época, a un conocimiento muy real: que el lenguaje ya no permite decir nada tal como ha sido experimentado^[16]. O es el lenguaje cosificado y banal de las marcas comerciales, que falsea de antemano el pensamiento, o se instala a sí mismo, solemne sin solemnidad, poderoso sin poder, confirmado por su cuenta, en pocas palabras: el tipo de lenguaje que Hofmannsthal combatió en la escuela de George. Este lenguaje se queda sin objeto en una sociedad en la que el poder de los hechos es tan espantoso que hasta la palabra verdadera suena como una burla. El teatro infantil de Hofmannsthal es el intento de emancipar a la poesía del lenguaje. Al quitarle a éste la sustancialidad, enmudece: el ballet y la ópera son las consecuencias necesarias. Entre las máscaras trágicas y las máscaras cómicas no queda un rostro humano. De ahí la verdad de la apariencia de Hofmannsthal. Este lenguaje adopta la expresión de lo asustadizo y titubeante cuando pretende hablar desde la razón épica. «Circe, ¿me oyes? / No me has hecho casi nada», dice el libreto de Ariadna . El épico «casi» que pone una restricción aun en presencia de la metamorfosis mítica le quita al mismo mito su base con la indolencia moderna.

George tiene contra el actor Hofmannsthal la objeción más trivial: «El principal defecto de usted es cierto desarraigo...» [B 166]. De este modo, George parece recurrir al vocabulario de un antisemitismo cuyas huellas no faltan en su obra aunque rechace a Klages. El traductor del poema de Baudelaire «Malabaraise» proclama en Der Stern des Bundes: «Con las mujeres de un orden ajeno / no debéis manchar vuestro cuerpo. / ¡Esperad! ¡Dejad al pavo junto al mono! / Allí, en el lago, actúa la ninfa / que

despierta en las chicas un conocimiento muerto: / el misterio de la mujer»; unos versos que no habrían sonado mal en el salón de actos de un colegio de Renania. Pero George no quería tener nada que ver con la atmósfera de ese colegio: «Fue una estupidez del populacho escritor reunir estas personas tan diferentes sólo porque se alejaban igualmente de él; una separación similar a la del populacho renano que llamaba “judíos” a todos los que se comportaban de otra manera» [B 159]. George no le contrapuso al desarraigado su existencia empírica como arraigado: «En Navidades tengo poco que hacer aquí, ni siquiera sé si me quedaré aquí. La reunión familiar de la que usted me habla existe sólo (ya sea en la ciudad o en el campo) para quien, como usted, tiene un hogar, no para mí, que soy en todas partes un visitante» [B 171]. La formulación es más sorprendente todavía en una carta de George del 27 de agosto de 1892 que no parece ser irónica: «Pienso que en la pasión por lo bello y sonoro usted no se puede desgarrar tanto. Esto es lo granítico-germánico en usted, lo románico en mí. Si usted trata mucho a personas de lengua extranjera, se dará cuenta de que son más activas y más ruidosas en sus apreciaciones y sus desprecios» [B 38-39]^[17]. Al principio, George no explica su contraste con el «desarraigado» como un contraste de los orígenes, sino como un contraste de la decisión^[18]. George no apela a la tierra, a la fuerza del ser y a lo inconsciente. Unas reflexiones estratégicas sobre la situación, en concreto sobre la situación literaria, inspiran la carta a Hofmannsthal de julio de 1902 en la que presenta su posición, sin que la posición contraria esté excluida desde el principio por inferior: «Déjeme que le diga todo una vez que usted lo ha hecho: mientras que a usted le parece bien dejarse impulsar por los variados hechos, para mí los hechos no significan nada sin la selección y la disciplina. No discutamos qué es lo mejor, lo único seguro es esto: que algo suceda en sentido general y en sentido particular lo hace posible un tipo de dirección. Ya sé que la actitud y la dirección no crean obras maestras, pero sin ellas pocas cosas saldrán a la luz. También usted se habrá dado cuenta de que todo nuestro arte se queda pasmado con lo andrajoso y veleidoso, con la serie de hombres vigorosos a los que lo último les está negado: todo esto se deriva de la misma mentalidad... Y el periodismo superior que usted ensalza y que es admirable no requiere la

irritabilidad e impresionabilidad que hoy es “naturalismo berlinés” y mañana “simbolismo vienés”, sino lo contrario: el posicionamiento estricto» [B 158-159]. George se hace tan pocas ilusiones sobre la decadencia del lenguaje como Hofmannsthal: «Todo se ha vuelto decible: hablar de nimiedades». Pero donde Hofmannsthal hace artimañas, George recurre con desesperación a la violencia. Estrangula a las palabras hasta que ya no pueden huir: cree tener aseguradas las palabras muertas, pero están perdidas para él, igual que le sucedía con las palabras fugaces. Por eso, el heroísmo de George se da la vuelta. Sus rasgos míticos son lo contrario de esa herencia de la que la apologética política se apropió. Son rasgos de obstinación. «Ya es tarde». En la obra de George no hay una sola huella de lo arcaico que no esté hermanada inmediatamente con esto tardío como su contrario. George mira las palabras desde muy cerca y con extrañeza, como si de este modo pudiera verlas como en el primer día de la Creación. Este extrañamiento estaba determinado tan perfectamente por la época liberal como la política antiliberal, que en Alemania apelaba a George. Hasta qué punto se confunden en él la idea liberal de seguridad jurídica, el impulso a mandar y la imaginación de la situación primitiva lo muestran unas frases de una carta del 9 de julio de 1893: «Toda sociedad, hasta la más pequeña y suelta, se basa en contratos. Una voz vale tanto como cualquier otra, y tiene que hacerse oír sin tapujos» [B 67]. Los contratos presuponen, al parecer, la igualdad jurídica plena de los contratantes burgueses, pero apelar a ellos en cuestiones de solidaridad espiritual es un medio para suspender la igualdad y supone un estado de enemistad mortal entre los sujetos que aproxima la sociedad de los competidores a la sociedad de las hordas. La exhortación a «hacerse oír sin tapujos», que George le plantea una y otra vez a Hofmannsthal en relación con *Blätter für die Kunst*, sólo puede causarle problemas al afectado por ella. Cada vez que Hofmannsthal se dejó inducir a criticar a George y sus secuaces, salió perdiendo.

George invoca contra ese mundo que le parece desarraigado la univocidad de la naturaleza. Pero la naturaleza es unívoca para esta modernidad sólo mediante el dominio de la naturaleza. Esto da un sentido propio de la filosofía de la historia a las célebres estrofas finales del poema «Templarios», que bosquejan la doctrina de la figura de George: «Y si la

gran Nutricia, airada, / ya no se inclina a mezclar en la fuente / y palpita lánguidamente en la noche del mundo: / sólo uno que la haya combatido siempre / y que nunca se haya sometido a ella / puede estrujar su mano y agarrar su trenza / para que ella siga realizando su tarea: / divinizar la carne y encarnar al dios»^[19]. Quien sólo puede pensar la naturaleza haciéndole violencia no debería justificar su propio ser como naturaleza. Este absurdo es lo que George opone a la ficción de Hofmannsthal.

George quería dominar a Hofmannsthal. Lo que George dice de Austria en el poema «Den Brüdern», dedicado a Andrian, describe la relación: «Queríamos atraeros amistosamente / con lo que también germina y crece en vosotros». Hofmannsthal está a la defensiva. Mientras que en privado se sustrae a la petición de amistad y cercanía, literariamente se comporta como el orgulloso e indiferente. No le importa que sus poemas se publiquen en revistas oscuras, mientras que George renuncia a la actitud cuando se trata de la profesión de escritor y se muestra tan apasionado como sus amigos de París. La defensa de Hofmannsthal emplea prudentemente todas las fuerzas de la fantasía. Ora imita el ceremonial del viejo Goethe o de las cartas de locura de Hölderlin; ora deserta coquetamente a la «multitud lectora»; ora reconcilia mostrando simpatía hasta a los despreciados amigos de George, ora ofende mediante el pathos de un agradecimiento que pone distancia. La «cercanía» a George, aseverada innumerables veces y hasta el final, se pone al servicio de la lejanía mediante el estereotipo de la aseveración. Hofmannsthal se oculta en la cercanía y se infiltra en el lenguaje de George: sus cartas a otras personas parecen de otro autor. La técnica más fiable es la autoacusación. Es insuperable la «modesta evasiva» [B 124], que el propio George comprendió, con que Hofmannsthal reacciona a la propuesta de George de dirigir juntos la revista *Blätter für die Kunst* [B 112]. Hofmannsthal admite los reproches incluso ofensivos de George, como el de solidaridad con la «charlatanería», aludiendo a su mal estado [cfr. B 162-163]. Su docilidad (Hofmannsthal dice en la última carta que pudo «comprender poco a poco» la crítica demoledora de George a Venecia salvada, que al principio le pareció «dura» [B 228]) es tan ilimitada que Hofmannsthal parece insensible: sólo quien no presta atención a la crítica puede aceptarla sin resistencia.

La amistad de ambos empezó a decaer antes de llegar a realizarse. Ya en aquella época, la amistad entre personas de productividad extraordinaria no era posible a partir simplemente de la simpatía y el gusto, sino sólo sobre la base del conocimiento común: amistad por solidaridad, que incluye la teoría como elemento de su praxis. En el epistolario, los presupuestos de la amistad evitan angustiosamente el conocimiento: el trauma del primer encuentro en Viena sigue surtiendo efecto y hace de cada intento de explicación un nuevo acto de confusión: «Tal vez, en el pasado fui demasiado riguroso con usted, y no debido a un hecho cometido, sino a la mentalidad manifestada. No tomé suficientemente en consideración su manera completamente diferente de sentir, así como su educación completamente diferente en otro país. Yo pensaba que el principio de la repentinidad noble, en la que siempre se han reconocido las personas grandes y distinguidas, no tiene excepciones, y le asigné a usted en mi espíritu el lugar en que “los pesados remos de los barcos se tocan”. Pero una y otra vez le disculpé basándome en que la locura es inconcebible, y nunca dejé de amarle con ese amor cuyo rasgo fundamental es la veneración y que sólo puede tener como objeto la humanidad superior. Hasta aquí lo personal» [B 116-117]. Lo personal no podía prosperar con estas frases imprecisas, a un tiempo amables y mordaces. Estas frases se encuentran en la solemne carta de reconciliación de George, la misma carta a la que le añadió los versos sobre el «que me odiaba». A lo largo del epistolario, George repite con innumerables variaciones la intención funesta de olvidar el pasado y darlo por perdonado. Cada carta intenta borrar una culpa, pero la tenaz benevolencia incrementa sin cesar las culpas: basta un gesto de afecto de uno para inspirar al otro una maldad o una retirada. Tras la casuística de las cartas hay cuestiones de prestigio, del derecho a mandar sobre el trabajo ajeno (incluso el espiritual) y finalmente de la propiedad intelectual y de un tipo de originalidad que contradice claramente al concepto de estilo defendido por ambos autores. Hofmannsthal dice en 1892 en una carta a George: «En La muerte de Tiziano verá usted un detalle que conoce: la imagen del infante» [B 30]. Esto se refiere a un poema del libro Hymnen . Haciendo ostentación de nobleza, George responde: «Como usted no puso un título en el “Prólogo”, eliminé mi poema “El infante”, ya

que el mismo número contiene extractos de mis libros y para evitar malentendidos en la masa» [B 42]. El desprecio a la masa no libró a George de unos celos que son habituales en los círculos que su exclusividad evita. Para dejar claro que esta preocupación era absurda bastaba con mirar el objeto de la controversia. La vivencia educativa del infante no la hicieron por primera vez ni George ni Hofmannsthal: procede de Baudelaire^[20]. Los cálculos de este tipo excluyen la solidaridad y afectan incluso a acciones solidarias, como la aparición pública de uno a favor del otro. Hofmannsthal escribió muchas veces sobre George, pero éste nunca escribió sobre aquél, aunque el reproche de falta de solidaridad procede siempre de George. Éste estuvo una vez a punto de hablar de Hofmannsthal en público, pero al comunicarle su plan le reprocha implícitamente su fama, lo cual explica por qué George nunca escribió su ensayo. «Estoy pensando desde hace algún tiempo en escribir un artículo sobre usted, pero para publicarlo tendré que buscar una gran revista extranjera, donde los acontecimientos artísticos son considerados como acontecimientos. No hablo sobre usted después de que hayan hablado todas las tribus salvajes y todos los comerciantes de oro y especias» [B 91, cfr. 253]. En la decadencia de la amistad de George con Hofmannsthal se impone el mercado, en cuya negación surge la poesía de ambos: quienes se oponen a ser humillados por la competencia se pierden como competidores.

George era menos ingenuo que Hofmannsthal en relación con el mercado. Pero apenas era menos ingenuo en relación con la sociedad. Así que se opuso al mercado en tanto que fenómeno, sin llegar a sus presupuestos. George quería emancipar a la poesía de la demanda del público y permanecer empero en un nexo social al que después mitologizó con palabras como «alianza» y «héroe», «pueblo» y «hazaña». Exonerarse de la «consideración a la multitud lectora» significa para él transformar a la multitud lectora en una multitud de consumidores forzosos mediante una técnica de dominio que está relacionada estrechamente con la técnica artística. De ahí su posición ambivalente ante el éxito. El boceto de una carta perdida de George a Hofmannsthal contiene estas frases: «En ningún caso empezaré antes de haber firmado un contrato con todos sobre la entrega y la remuneración, el formato y la actitud. Esto es innecesario con

algunos de mis amigos, pero con otros es muy necesario. No puede interferir nada contingente que impida el éxito. Pues, como usted sabe, no buscar el éxito es grande, pero buscarlo y no tenerlo es indecoroso» [B 261]^[21]. El desprecio del éxito se refiere simplemente al mecanismo de mercado que expone a los competidores al fracaso. Se busca el éxito para eludir el mercado. La grandeza que se conforma orgullosamente con no buscar el éxito es la grandeza del magnate literario que George pretendió ser cuando la economía alemana le ofrecía los modelos: «Yo estaba firmemente convencido de que usted y yo habríamos podido ejercer a lo largo de los años con nuestra literatura una dictadura muy beneficiosa, y hago a usted responsable de que esto no haya sucedido» [B 150]. Es difícil que los dictadores cometan errores. Quienes viven peligrosamente tienen la verdadera seguridad. Se ahorran por mucho tiempo el indecoroso fracaso. Con la clarividencia del odio, Borchardt describió en su ataque a la revista *Jahrbuch für die geistige Bewegung* los rasgos monopolísticos de la escuela de George: «La revista de los empresarios alemanes anuncia que la fuerza económica sólo es libre donde el ser humano se une al ser humano por el bien del ser humano, que el huracán no ha de lamentarse de la ruina económica, etc. ... Los amigos del señor Wolfskehl hacen de esta necesidad no la virtud, sino el dogma del efecto empobrecedor de lo que llaman con severidad “aislamiento” y modifican una frase heroica de Schiller en una frase moderna: “El fuerte tiene el mayor poder en su círculo”, en el sindicato de las almas»^[22]. Se intenta trasladar la competencia al dominio, y se apela cínicamente al motivo de la competencia cuando el dominio lo requiere. En 1896 George le pide a Hofmannsthal que sea el codirector de la revista *Blätter für die Kunst*. Y refuerza su petición con estas palabras: «Como aquí todo depende de la cooperación seria de todas las fuerzas, el hecho de que usted colaborara ocasionalmente con nosotros sería irrelevante. Entonces tendríamos que llenar su sitio con otra persona, pero prefiero no pensar en esta grave pérdida» [B 110-111].

La revista *Blätter für die Kunst* es el objeto patente de la diferencia entre George y Hofmannsthal. En el comportamiento de ambos en relación con ella y su partido^[23] se manifiesta una verdadera antinomia que a continuación se impuso en lugares del ámbito propiamente político con los

que estos autores no podían ni soñar. Hofmannsthal comunica en 1893 a Klein: «Escribir un artículo sobre Blätter para un periódico no me resulta muy agradable: para mi gusto, en los números que se han publicado hasta ahora hay pocas cosas realmente valiosas y demasiadas cosas más. Esto me limitaría al hablar, así que prefiero guardar silencio» [B 58]. El trasfondo de estas palabras sale a la luz en una carta anterior de Hofmannsthal a Klein: «Me extraña mucho su propuesta de hablar de nuestra empresa en otra revista pública. ¿Para qué? Entonces, ¿por qué no publico mis cosas directamente en otro lugar, entre extraños? Entonces he comprendido mal en qué consiste esta empresa. No tengo miedo a “comprometerme”, y en asuntos artísticos no me detiene nada. Pero, por favor, dígame claramente qué quiere usted y para qué» [B 52-53]. Todo esto es muy dialéctico: la exclusividad de George es dictatorial y exige un posicionamiento público, incluso periodístico, y de este modo se suprime virtualmente a sí misma: esto le permite a Hofmannsthal apelar al esoterismo vulnerado y publicar sus cosas «en otro lugar, entre extraños», renunciando al esoterismo. El miedo a comprometerse que Hofmannsthal niega determina su comportamiento: comprometerse no al relacionarse con la comercialidad pública, sino al enemistarse con ella. Su aislamiento en el círculo de Blätter lo convierte en el portavoz comprensivo del profanum vulgus, contra el que se fundó esta revista: «Lo que deseo no es entrometerme, sino enterarme de más cosas. Si mi conocimiento es escaso, me imagino el desconcierto casi completo del público frente a una empresa tan extraña y parca en palabras» [B 68]. Hofmannsthal sobrepujó la aversión del público mediante el conocimiento crítico. No ocultó su rechazo no sólo de los poemas malos que llenaban la revista, sino también de los imitadores de George. Una de sus formulaciones más amables dice así: «Si usted tuviera los amigos y los acompañantes que se merece, yo también me alegraría mucho» [B 130]. Sin duda, qué sucedía con la revista lo sabía George igual de bien que Hofmannsthal. George podía devolverle cómodamente el reproche de la baja calidad literaria de sus amigos, pero Hofmannsthal nunca estuvo tan unido a ellos como George a sus colaboradores. Pero George no se conformó con esto: «Mantengo mi idea frente a la suya, que rechaza todos los colaboradores, salvo usted y yo. Por no hablar de los extranjeros, como

Lieder y Verwey. No entiendo cómo usted puede dejar de lado a artistas y pensadores como Wolfskehl y Klages. Las llamas oscuras de aquél y el aire cortante de éste son tan únicos y primitivos que en el círculo de usted (en la medida en que se ha dado a conocer) no hay nadie que se pueda comparar con ellos... Cuando usted habla de las estrellas menores (es fácil emitir el juicio que ellas mismas conocían), se equivoca cuando ve ahí insinceridad y falsa serenidad. Son personas de buena crianza espiritual, con las que usted podría vivir muy bien si las conociera; quienes se han comportado como genios no son ellas, sino las personas que usted quiere proteger frente a las nuestras... En Blätter cada cual sabe qué es, aquí se muestra una diferencia precisa entre la obra nacida y la obra hecha; para odiar a Blätter hay que querer difuminar esta diferencia... Si usted me declara que ahí sólo ve una colección de versos más o menos buenos y no lo constructivo (que por supuesto hoy sólo conocen unos pocos), usted me causa una gran decepción» [B 159-160]. Lo constructivo incluye tanto la uniformización de los dominados como la unidad de la técnica transmitida conscientemente: la opresión y el incremento de la productividad. Hofmannsthal ve lo opresor, pero en su contra sólo ofrece las ideas habituales de tradición e individualidad: «yo cambiaría por algo más chato muchas formas, relaciones y conocimientos valiosos y homogéneos al individuo» [B 68]. Ambos tienen razón frente al otro. George presume en la independencia de Hofmannsthal «la sutileza que quiere sacar mantequilla de la Vía Láctea y adaptarla a las necesidades del mercado» [B 213]; por su parte, Hofmannsthal descubre la falsedad del colectivo sometido, despojado de la espontaneidad, y la fatalidad de lo «ordinario» [B 209], a la que no se escapa ese colectivo. El solitario y el organizado corren el mismo riesgo de quedar a merced de lo existente; aquél, por su impotencia, que se instala engañosamente como medida y realmente da la razón a la potencia hostil; éste, por el poder al que obedece y que introduce en las filas de los resistentes la misma injusticia a la que se oponen. Pues ambos tienen que vivir en el mundo de la injusticia universal. La actitud de George está estigmatizada por ese mundo hasta en su lenguaje. En los días del conflicto original, George desafía a Hofmannsthal: «¿Cuánto tiempo vamos a seguir jugando al escondite? Si usted quiere hablar con libertad (y esto también es

mi intención), le invito una vez más a reunirnos en territorio neutral. Su carta era muy diplomática, pero ¿fue culpa mía que usted acudiera a ese desdichado café?» [B 14-15]. Al igual que más adelante cuando hable de contratos, George habla aquí de terreno neutral y diplomacia para convertir lo privado en algo general, como si fuera relevante políticamente. Esto lo refleja el periódico, que lleva lo general, lo relevante políticamente, a lo privado. Es fácil que el pathos esotérico surja en el mundo de las mercancías: la dignidad del individuo está tomada de la dignidad de los titulares de prensa. El gesto de George tiene la ingenuidad de quien se reviste con las grandes palabras sin ruborizarse. Todas las cosas, hasta las más privadas, las ve como cosas públicas. Su estrategia literaria procede de los impulsos políticos descarriados.

Al menos una vez estos impulsos se acreditaron en su verdadero objeto. En 1905 Hofmannsthal se convirtió por encargo del conde Harry Kessler (al que criticó severamente en unas cartas a Bodenhausen) en el portavoz de ese dudoso pacifismo de la *ruling class* que tenía teleológicamente ya la actitud de quienes más adelante, durante la ocupación de París, se comportaron como si la ocupación la hubiera organizado el Pen Club para que pudieran comer con sus colegas franceses en Prunier. George tenía que participar. La carta de Hofmannsthal está datada en Weimar el 1 de diciembre de 1905 y dice así:

Querido George:

Me piden que le escriba por una razón muy seria y que va más allá de lo personal.

El terrible peligro de una guerra entre Inglaterra y Alemania, aunque el verano lo haya conjurado, está más cerca de lo que creen los individuos que escriben en los periódicos y la mayor parte de los que hacen política. Los pocos que aquí conocen la seriedad de la situación y los pocos que allí se oponen al estallido de la guerra han decidido, sabiendo cuánta fuerza tienen los imponderables en una época así, intercambiar cartas abiertas, firmadas por 40 ó 50 de los primeros nombres de cada país (con exclusión de los políticos profesionales). La carta abierta inglesa (firmada por Lord Kelvin, George Meredith, A. Swinburne, etc.) irá dirigida a los directores de los

periódicos alemanes; la carta alemana, a los directores de los periódicos ingleses, pues los periódicos son los auténticos polvorines.

Excepcionalmente y sabiendo que a usted no le gusta la publicidad, se pide su nombre, mientras que por ejemplo no se tiene la intención de acoger el nombre del famoso Sudermann. Se desea unir en este asunto terriblemente serio a las fuerzas espirituales más serias de la nación. Si le parece bien firmar la carta que le adjunto, envíela por favor en el plazo de diez días al conde Harry Kessler, Weimar, Cranachstrasse 3.

Suyo, Hofmannsthal [B 225-226]

La colección modélica de los «primeros nombres», la exclusión del desdichado Sudermann, que se sacrifica para reforzar a los admitidos en su sentimiento de superioridad, y la forma lingüística impersonal, que sugiere tras la arrogancia unas fuerzas tan poderosas que su encargado no se atreve a nombrarlas... todo esto tiene tanto estilo como La leyenda de José . George no respondió a esta indigna carta. Pero se conserva un boceto de su respuesta, que no se pudo publicar completo debido a la presión del régimen hitleriano y que ahora ya figura en el Epistolario con su frase más importante: «Si esa carta no viniera de una persona cuya inteligencia admiro mucho, la consideraría una broma. Nosotros no hacemos comercio de un lado para otro ni con las cosas espirituales ni con las cosas palpables. ¿Qué nos importa eso? Y además la situación no es tan sencilla como dice esa carta. La guerra es sólo la última consecuencia de un despilfarro absurdo durante muchos años por ambas partes. Poner el parche de unas cuantas personas me parece ineficaz. Visto con más perspectiva: quién sabe si, como auténtico amigo de los alemanes, no habrá que desearles una contundente derrota naval para que recuperen la humildad como pueblo que los vuelva a hacer capaces de producir valores espirituales. Yo habría respondido con mayor serenidad si no me hubiera entristecido que apenas haya un punto en el que usted y yo no nos malentendamos» [B 226-227].

Poco tiempo después, un asunto editorial ofreció la ocasión para la ruptura definitiva.

Que George conocía la conexión entre la laboriosidad internacional y las ambiciones imperialistas; que ya en ese momento el que posteriormente sería un exiliado dijo unas palabras sobre Alemania que a su propio círculo

tenían que parecerle una blasfemia; que sin conocimiento teórico de la sociedad percibió la constricción objetiva que impulsa hacia la guerra: todo esto no lo explica suficientemente la «inteligencia mundial» que Borchardt le atribuye. Más bien, su capacidad de conocer se deriva del contenido poético. En el movimiento obrero es habitual desde Mehring considerar que las tendencias artísticas que intentan realizar una copia inmediata de la vida social (el naturalismo y el realismo) forman parte del progreso, mientras que las tendencias contrarias forman parte de la reacción; quien no pinta casas obreras, mujeres embarazadas y últimamente también celebridades es un místico. Estos sellos aciertan a veces con la consciencia de los autores. Pero la insistencia en la reproducción de lo social inmediato comparte el prejuicio empirista de los burgueses a los que combate. La sociedad del trueque impulsa a sus hijos a perseguir metas incesantemente, a vivir hacia ellas, absortos los ojos en el beneficio que se busca, sin mirar a derecha e izquierda. Quien se aleja de su camino corre el riesgo de perecer. La inmediatez coactiva impide a las personas conocer conscientemente el mecanismo que las mutila y que se reproduce en su dócil consciencia. Esta consciencia es hipostasiada en el postulado de la visión y reproducción de lo inmediato (con su complemento, la teoría fetichizada a la que se traiciona mediante la lealtad). El realista que se compromete literariamente con lo palpable escribe desde la perspectiva de una persona con una lesión cerebral cuya actividad se limita a los reflejos ante los objetos de acción. Tiende a ser un reportero que persigue los acontecimientos evidentes, igual que los competidores económicos buscan el beneficio más pequeño. De esta celeridad se escapan las obras literarias, criticadas como un lujo. Hoy ya no se puede hacer Estado con el realismo socialista, que idolatra al Estado. Hablar de huida de la realidad sólo sería una media verdad para conservadores como George y Hofmannsthal. La obra de ambos se vuelve contra la interioridad mística: «Exaltados por obligación porque lo firme os oprime. / Ansiosos por necesidad porque nunca os escapáis. / Quedaos en la turbia inocencia que alabáis. / Un paso más allá y toda la existencia será mentira». En Conversación sobre poemas, la manifestación más importante de Hofmannsthal sobre la poesía de George, Hofmannsthal intenta elaborar una teoría sobre esto: «Si queremos encontrarnos, no podemos descender a

nuestro interior: nos encontramos fuera. Igual que el arco iris, que no tiene esencia, nuestra alma se extiende sobre la incontenible caída de la existencia. No poseemos a nuestro yo: sopla desde fuera hacia nosotros, se aleja durante mucho tiempo y vuelve a nosotros en un hálito». Igual que el empirio-criticismo llega en la inmanencia pura de la subjetividad a la negación del sujeto y a un segundo realismo ingenuo, la interioridad se extingue en la concepción de Hofmannsthal. Pero si el misterio de los simbolistas no era un misterio de interioridad, sino de oficio, no hay que atribuirles sin más en tanto que «formalistas» una función técnicamente progresista, que está acoplada a contenidos reaccionarios. Muchos progresistas han trasladado el tosco esquema forma-contenido del positivismo al arte, como si el lenguaje de éste fuera ese sistema de signos que ni siquiera existe en las ciencias. Aunque tuvieran razón, toda la luz no caería sobre la forma soberana ni toda la oscuridad sobre el contenido sumiso.

Sería un error que el elogio o la censura atribuyeran a George, a Hofmannsthal y a los movimientos conocidos con los nombres de simbolismo y neorromanticismo (de los que ellos surgieron) lo que ellos mismos se habrían atribuido: que preservaron lo bello, mientras que los naturalistas se resignaron ante la devastación de la vida en el industrialismo. La renuncia a lo bello sería capaz de aferrar la idea de lo bello mejor que la conservación aparente de la belleza ruinosa. A la inversa, en George y Hofmannsthal no hay nada más efímero que lo bello que ellos celebran: el objeto bello. Éste tiende a las «artes y oficios», a las que George no les negó su bendición: tanto en el prólogo de la segunda edición de *Hymnen*, donde habla del «alegre brío de la pintura y el adorno», como en una carta a Hofmannsthal de 1896 que no envió: «En nuestra Alemania se percibe en muchos lugares un anhelo de arte superior tras décadas de esfuerzo puramente corporal o incluso científico. Parte de la pintura, el sonido y la poesía, y pasa poco a poco mediante la decoración y la arquitectura a la moda y la vida» [B 257]. De camino a la moda y a la vida, la belleza fraterniza con la misma fealdad a la que ella, la inútil, le declaró la guerra. La vida de la comunidad que George deseaba tiene un matiz de artes y oficios: «Hoy todo esto es más fácil de olvidar porque nuestros esfuerzos

han acabado bien y tras nosotros viene una juventud llena de confianza, disciplina y un deseo ardiente de belleza» [B 151]. Éstos son los «hombres grandes y distinguidos» [B 116] que desde Charcot y Monna Vanna huyen de la familia a la enfermedad. La depravación hacia las artes y oficios afecta con las cosas a los individuos: las artes y oficios son la tacha de la belleza emancipada. Ésta sucumbe en cuanto los materiales recién adquiridos y dominados técnicamente se vuelven producibles a capricho, baratos y comercializables. George se acercó mucho a la consciencia de esto en el último poema del libro *Pilgerfahrten*, que prepara la transición al libro *Algabal*. Este poema habla del ideal de lo bello mediante la parábola de la fíbula: «Yo la quería de frío hierro / y lisa y sólida como una banda. / Pero en la mina no había / un metal maduro para fundirlo. / Pues que sea así: / como una umbela grande y exótica, / formada con oro de color rojo encendido / y rica piedra reluciente». Si «no había un metal maduro para fundirlo», si en las condiciones de la vida material no se halla la posibilidad objetiva de lo bello, que «como una umbela grande y exótica» se abre quiméricamente en la negación de la vida material, a su vez la vida material atrae a la quimera mediante la imitación. La sencilla fíbula de las artes y oficios, hecha con hierro barato, representaba alegóricamente a esa fíbula de oro que hubo que fundir porque no había hierro de verdad. El epistolario no deja duda sobre el carácter quimérico de lo selecto. Lo selecto surge de maquinaciones económicas. El pathos bibliófilo de George inventó una letra de imprenta que imita su propia letra: «Le adjunto nuevas pruebas de la encuadernación, así como de la letra de imprenta (la mía, en cuyo perfeccionamiento llevo mucho tiempo trabajando), creo que le gustará. Como ve, la letra de imprenta se parece a mi propia letra: en todo caso, es un buen camino después de que todos los dibujantes actuales de letras hayan adornado las letras existentes con unos arabescos para librarse de lo antiguo» [B 220]. La falsedad de lo técnicamente masivo que las artes y oficios presentan como algo originario surge en la penuria de un dispositivo que no tiene una medida objetiva de lo bello, sino sólo el estéril programa: «librarse de lo antiguo». La engañosa unicidad es planificada al mismo tiempo en nombre del valor material: «La primera meta es dar a nuestro círculo (ampliado con los clientes de los comerciantes) unos libros

verdaderamente bellos, baratos y que no pierdan para el aficionado algo esencial: la rareza. El lector lejano a nosotros puede pagar el precio elevado... No hay otro camino que el de la inscripción» [B 221-222]. Que ya se puede expresar con conceptos de valor el estímulo selecto, que lo único se puede comparar: esta abstracción de malaquita y alabastro vuelve a lo selecto fungible. Lo bello del simbolismo está desfigurado doblemente: por una fe cruda en el material y por la ubicuidad alegórica. En el mercado de las artes y oficios, todo puede significar todo. Cuanto menos conocidos son los materiales, menos límites tiene su disponibilidad para las intenciones. Muchas páginas de Oscar Wilde podrían ser el catálogo de una joyería, innumerables intérieurs del fin du siècle parecen tiendas de objetos curiosos. Los propios George y Hofmannsthal muestran un mal gusto enigmático por cuanto respecta a las artes figurativas de su época. De los pintores que el epistolario ensalza, los lugares principales los ocupan Burne-Jones, Puvis de Chavannes, Klinger, Stuck y el inefable Melchior Lechter. La gran pintura francesa de la época no es mencionada ni una sola vez^[24]. Cuando George lamenta en otro contexto que «nuestros mejores espíritus... ya no saben distinguir al pintor de brocha gorda del verdadero pintor» [B 120], no está muy lejos del juicio del káiser Guillermo sobre el impresionismo y el arte de las cloacas. Hay un tabú sobre los cuadros en los que se realizan los verdaderos impulsos del poema del viento de primavera o de los paisajes helados del libro *Das Jahr der Seele*. Y se aceptan las figuras ideales que son fieles como una copia, seres hermosos en el gusto erótico de la época que cargan con los significados sublimes sin que la pintura autónoma obstaculice la intención alegórica. Se ignora nada menos que la ley formal a la que está sometida la poesía propia.

Más adelante, George se sustrajo a esta ley formal sometiendo los materiales a interpretaciones para librarse del reproche de esteticismo. En su juventud era tan indiferente al sentido como el Rimbaud de *Voyelles*: «No lamente la errata sangen en vez de saugen, pues no empeora nada. Queda muy bien» [B 43]. El verdadero simbolismo es un *lucus a non lucendo* [antífrasis]. En el diálogo de Hofmannsthal sobre George, el discípulo dice del lenguaje: «Está lleno de imágenes y símbolos. Pone una cosa en lugar de otra»; Hofmannsthal corrige al discípulo con estas

palabras: «¡Qué horrible pensamiento! ¿Dices esto en serio? La poesía nunca pone una cosa en lugar de otra, sino que se esfuerza febrilmente en poner la cosa misma, con una energía completamente diferente del apático lenguaje cotidiano, con una magia completamente diferente de la blanda terminología de la ciencia. Si la poesía hace algo, es esto: absorbe con voracidad la esencia de cada figura del mundo y del sueño». Y a la objeción del discípulo «¿No hay símbolos?», Hofmannsthal le responde: «No hay nada más que símbolos, nada más». El objetivo es reventar la realidad endurecida en significados convencionales por medio de un material ajeno a la intención: lo que podría ser huye a los datos frescos para que la comunicación habitual no lo arrastre al círculo de lo que es. Cada intervención interpretativa que vaya más allá de los meros materiales compromete a esta poesía: con el ángel del Preludio triunfa el pintor Melchior Lechter. La culpa de esto no la tiene la ofuscación particular de George. Los materiales puros no fueron capaces de lo que él les pidió. Como vestigios abstractos del mundo de las cosas y como «vivencia» del sujeto, los materiales puros pertenecen a ese círculo al que parecían ajenos. Irónicamente, Hofmannsthal tiene razón: lo no simbólico se convierte necesariamente en lo simbólico. Entre los sonidos puros de Rimbaud y los materiales nobles de los autores posteriores no hay diferencia a este respecto. Se puede considerar real al primer George estético y malo desde el punto de vista estético al posterior George real: sin embargo, éste está incluido en aquél. La belleza desde cuyos ojos ciegos nos miran unas piedras preciosas contiene ya la ideología del «joven dirigente en la Primera Guerra Mundial», que oculta el negocio de cuya maldición debía liberarnos el hechizo. Las piedras preciosas reciben su valor del trabajo adicional. El misterio de los materiales sin intención es el dinero. Baudelaire es superior a todos los autores que le siguieron porque no se adueñó de esa belleza como positiva e inmediata, sino sólo como pérdida irreparablemente o en su negación extrema. Para él, Satanás, el deus absconditus traicionado por el destino, es «le plus savant et le plus beau des Anges» ; no lo engaña el ángel rosáceo de la vida bella, ese cuadro de Fido al que la propia belleza se presta en George. Mediante la belleza, George se comunica con los que hacen reproducciones realistas.

Lo que atrajo a George hacia esta belleza no era la voluntad poética de forma, sino el contenido. Como un shibbólet, el objeto es utilizado, apelando a su belleza, para enfrentarse a la ruina inminente. En la correspondencia con Hofmannsthal hay un ejemplo interesante de esto. Se trata de la publicación de La muerte de Ticiano en *Blätter für die Kunst*: «He completado tal como usted quería los signos de puntuación donde faltaban ... y en la nota “Ticiano murió de peste con 99 años” he quitado por mi cuenta (había poco tiempo) la cursiva. Con ella usted introdujo un aire nocivo en su obra, evidentemente sin querer» [B 41-42]. Por tanto, la simple mención de la peste en una obra de arte podría perjudicar a ésta, y no sólo a ésta. La magia de la belleza convulsa domina al simbolismo. En el diálogo sobre George, Hofmannsthal intenta comprender el símbolo estético como un ritual de sacrificio:

— ¿Sabes qué es un símbolo? ... ¿Quieres intentar imaginarte cómo surgió el sacrificio? ... Creo ver al primero que hizo un sacrificio. Tenía la sensación de que los dioses lo odiaban, y en la oscuridad doble de su cabaña y de su angustia agarró un cuchillo afilado para derramar la sangre de su garganta y complacer al terrible ser invisible. Ebrio de miedo, de salvajismo y de cercanía a la muerte, su mano, semiinconsciente, rebuscó en la cálida lana de un carnero. Y de repente este animal, esta vida que respiraba en la oscuridad, cálida y cercana, sintió el cuchillo en el cuello, y la sangre fluyó al mismo tiempo por la lana del animal y por el pecho y los brazos del hombre: durante un instante, el hombre creyó que esa sangre era suya; durante un instante, mientras un sonido de triunfo voluptuoso salía de su garganta y se mezclaba con el primer estertor del animal, el hombre creyó que el placer de la vida intensificada era el primer movimiento de la muerte: durante un instante, el hombre murió en el animal, y sólo así podía el animal morir por él ... El animal murió a partir de ese momento la muerte simbólica del sacrificio. Pero todo se basaba en que también el hombre moría en el animal, durante un instante... Esto es la raíz de la poesía.

— Ese hombre murió en el animal. Y nosotros nos disolvemos en los símbolos. ¿Eso es lo que quieres decir?

— Por supuesto. En la medida en que los símbolos tienen la fuerza de fascinarnos.

Esta teoría truculenta del símbolo, que incluye las tenebrosas posibilidades políticas del neorromanticismo, revela algunos de sus motivos auténticos. El miedo obliga al poeta a adorar a las fuerzas de la vida hostiles. Hofmannsthal justifica con él la acción simbólica. En nombre de la belleza, el poeta se consagra al poderoso mundo de las cosas como ofrenda. Mientras que el primitivo al que Hofmannsthal le proporciona la ideología no ha muerto realmente, sino que ha matado al animal, el sacrificio sin compromiso de los modernos hay que tomarlo muy drásticamente. El moderno quiere salvarse degradándose y convirtiéndose en la boca de las cosas. El extrañamiento del arte respecto de la vida propuesto por George y Hofmannsthal [B 120], que pretende ensalzar al arte, se convierte en una cercanía total y dócil a la vida. En verdad, el simbolismo no pretende sojuzgar a todos los momentos materiales en tanto que símbolos de algo interior. Se desespera de esta posibilidad y se proclama que lo absurdo, el mundo extrañado de las cosas, confiere al sujeto (para el que es impenetrable) su sentido si el sujeto se disuelve en el mundo de las cosas. La subjetividad ya no se conoce como el centro animador del cosmos. Se entrega a eso maravilloso que sucedería si los materiales abandonados por el sentido animaran por sí mismos a la subjetividad que se apaga. En vez de que las cosas cesen como símbolos de la subjetividad, la subjetividad cesa como símbolo de las cosas y está dispuesta a petrificarse como la cosa en que la sociedad la convierte. Así, la palabra «cosas» se convirtió para la cándida confianza del primer Rilke en una forma cultural. Este miedo presenta experiencias de la sociedad que le permanecen ocultas a la mirada inmediata sobre ésta. Se refieren a la composición del individuo. En otros tiempos la autonomía exigía que la exterioridad inviolable del objeto fuera superada acogiéndola en la voluntad propia. El competidor económico salía adelante anticipando conscientemente las oscilaciones del mercado, aunque no las controlara. El poeta de la modernidad se deja subyugar por el poder de las cosas igual que el outsider por el cártel. Ambos ganan la apariencia de seguridad: pero el poeta también la intuición de su contrario. Las «claves que el lenguaje es impotente para disolver» (es decir, el lenguaje que se agota en la significación de sus objetos) se convierten para Hofmannsthal en una advertencia. El extrañamiento del arte respecto de la vida tiene un

doble sentido, no implica simplemente que no hay que integrarse en lo existente, mientras que los naturalistas siempre tienen la tentación de aceptar las atrocidades que ven con los ojos delicados y precisos de un artista. George y Hofmannsthal también se encanallaron con el orden. Pero con un orden extrañado. El extrañamiento organizado revela de la vida tanto como es posible sin teoría porque la esencia es el extrañamiento mismo. Los otros exponen la sociedad capitalista, pero hacen hablar ficticiamente a las personas como si todavía pudieran hablar entre sí. Las ficciones estéticas dicen el verdadero monólogo que el discurso comunicativo simplemente oculta. Los otros narran acontecimientos como si el capitalismo todavía se pudiera narrar. Todas las palabras neorrománticas son últimas palabras^[25]. Los otros se sirven de la psicología como pegamento entre el interior y el exterior extrañado, una psicología que no llega hasta las tendencias sociales de la época y que además, de acuerdo con una observación de Leo Löwenthal, se queda a la zaga de la psicología desarrollada científicamente desde finales del siglo XIX^[26]. En vez de la psicología aparece en sus enemigos estéticos la imagen indisoluble que, aunque prescindiera de la transparencia, designa las fuerzas que conducen a la catástrofe. Es la configuración de aquello de lo que la psicología sólo da un conocimiento derivado y disperso, igual que los individuos a los que estudia sólo son derivaciones de lo históricamente real. El poema de Baudelaire «Petites vieilles» e incluso los poemas de George «Der Täter» e «Ihr tratet zu dem herde» están más cerca del conocimiento de la ley del desmoronamiento que la descripción pormenorizada de los barrios bajos y las minas de carbón. Mientras que en esta descripción resuena el eco sordo de la hora histórica, esos poemas saben qué hora ha llegado. En este conocimiento y no en el rezo inaudito a la belleza surge la forma: en la oposición. La búsqueda apasionada de una expresión lingüística que mantenga lejos lo banal es el intento desesperado de poner lo experimentado a salvo del enemigo más mortal que tiene en la sociedad burguesa tardía: el olvido. Lo banal está condenado al olvido; lo acuñado ha de durar como una historiografía secreta. De ahí la ofuscación contra el impresionismo: se ignora que ningún poder de la Tierra puede hacer frente a la caducidad si no es también la fuerza de la caducidad.

La oposición a la sociedad es una oposición a su lenguaje^[27]. Los otros comparten el lenguaje de los seres humanos. Son «sociales». Los estetas van por delante de ellos en la medida en que son asociales^[28]. Sus obras saben que el lenguaje de los seres humanos es el lenguaje de su humillación. Robarles el lenguaje, negarse a la comunicación, es mejor que adaptarse. El burgués transfigura lo existente como naturaleza y exige de los demás que hablen «naturalmente». Esta norma es vulnerada por la afectación estética. El afectado habla como si fuera su ídolo. Y así se convierte en una meta barata. Todos pueden demostrarle que es uno de ellos. Pero él defiende la utopía de no ser uno mismo. Los otros critican a la sociedad, pero son tan fieles a sí mismos como su idea de felicidad a la idea de una vida sana y racionalmente organizada. La utopía del esteticismo rescinde el contrato social de la felicidad. Ésta vive de la sociedad antagonista, de un mundo «où l'action n'est pas la soeur du rêve»^[29]. Como discípulos moderados de Baudelaire, George y Hofmannsthal buscaron la felicidad donde está proscrita. Ante lo proscrito, lo permitido se les hunde en la nada. La antinaturalidad ha de restablecer la pluralidad del impulso, que había sido desfigurada por la primacía de la procreación; el juego irresponsable ha de caer sobre la seriedad de lo que uno mismo simplemente es. Ambos sacuden silenciosa y ruidosamente la identidad de la persona, de cuyos muros está hecho el calabozo más interior de la cárcel de lo existente. Lo que contrastan positivamente con la sociedad dominante está sometido a ella como el espejo del individuo, igual que el ángel de George se parece al poeta, igual que el amante de Der Stern des Bundes descubre en lo amado «mi propia carne». Lo que sobrevive es la negación determinada.

[1] El joven George todavía no había dictado sobre la música ese veredicto que posteriormente permitió que ejecutaran sus ayudantes, sin hacer caso de la sentencia sobre Beethoven del libro Der siebente Ring. Además, George sustituye la palabra «música» por la palabra «sonido» o «sonidos». La protesta contra un cliché que adjudica a la musa un solo campo del material

estético lo induce a transponer románticamente el arte elaborado a su mítico estadio primitivo. La doctrina del círculo siguió esta idea. Pero al mismo tiempo la reducción de la música a los sonidos alude al elemento técnico. Muy relacionado con esto está la costumbre de George de utilizar en plural la palabra «poeta».<<

[2] En Jacobsen, que estudió las ciencias naturales y propagó el darwinismo antes de empezar su producción literaria, esto se observó muy pronto. En una introducción escrita en 1898 para la edición alemana de sus Obras completas (1905), Marie Herzfeld dice: «J. P. Jacobsen es al mismo tiempo un hombre fantasioso y un realista despierto». La unidad de ambos momentos en la complejidad del neorromanticismo todavía no se podía ver por entonces. La autora de esa introducción es uno de los cuatro lectores a los que el 24 de agosto de 1892 Hofmannsthal quería «informar personalmente sobre nuestras intenciones». El primer volumen de la traducción por George de poetas contemporáneos presenta a Jacobsen junto a Rossetti y Swinburne.<<

[3] En la música, Berlioz (el lugarteniente del modern style en el primer Romanticismo) utiliza la orquesta como una paleta en nombre de lo imprévu . Fue el primer técnico de la orquesta. El concepto de imprévu se deriva de Stendhal. El joven Hofmannsthal dice al respecto: «No es otra cosa que el anhelo de Stendhal por lo imprévu, por lo imprevisto, por lo que en el amor y en la vida no es “asqueroso, insípido, chato e insoportable”». Lo imprévu suspende la mecánica uniforme de la vida burguesa, pero sólo se puede producir mecánicamente: mediante trucos. La interpretación de la música anterior a Berlioz con categorías de su técnica pertenece a un aspecto posterior y sólo puede investigarse históricamente. Es difícil encontrar en la época de Mozart o Beethoven la expresión «técnica compositiva». Por supuesto, Beethoven empezó a tomar consciencia de la relevancia de los medios técnicos a diferencia del «genio natural del compositor».<<

[4] Hacer un uso caprichoso de lo efímero forma parte del inventario más antiguo del esteticismo. Kierkegaard escribe en 1843 en sus Diapsálmata:

«En cada vivencia llevo a cabo el bautismo del olvido y la consagro a la eternidad del recuerdo».<<

[5] De este impulso da testimonio una carta en la que, tras unas frases sobre un número de *Blätter für die Kunst*, George añade: «Disculpe que una vez más la parte histórica de mi carta sea muy breve». George eterniza lo efímero como algo histórico. La exaltación de lo histórico es la defensa contra la decadencia del objeto. El formalismo «orgánico» de Hofmannsthal y el formalismo «plástico» de George, que muchos contraponen, se derivan de la misma situación diagnosticada por la filosofía de la historia.<<

[6] El joven Hofmannsthal conocía estos aspectos de su mundo. De Marie Bashkirtseff, la santa patrona del fin du siècle, dijo: « En attendant es todo lo orgullosa posible. Lo que recuerda al poder la embriaga: los palacios de Colonna y Sciarra; las escalinatas del Vaticano; un carro triunfal en un museo; una frase altanera y bien pensada, una arrogancia sutil y legítima. Marie es demasiado impulsiva y nerviosa para este gran estilo de distinción, pese a la elegancia interior de su ser; en su fuerte simpatía con él hay algo de la envidia con que Napoleón comprendió que nunca aprendería a caminar legítimamente; habla demasiado alto y en seguida se vuelve vehemente; también el tono del diario es más alto y menos reservado de lo que se suele hablar en la buena sociedad». Podemos ver en estas frases una autocrítica no admitida de Hofmannsthal. El reproche de hablar alto es un gesto de todo esnob descrito por Proust: calificar al otro de esnob. Este gesto tiene su origen en la competencia. La distinción no le prohíbe a la voluntad vital de ascender dar codazos.<<

[7] Con toda claridad en Oscar Wilde: su *Dorian Gray* reclama l'art por l'art y es una novela popular. En Alemania esta tendencia triunfó en el teatro. Los modelos eran *La Gioconda* de D'Annunzio y *Monna Vanna* de Maeterlinck. Hofmannsthal ya estaba en esta esfera antes de colaborar con Richard Strauss. George se dio cuenta de esto muy pronto y acusó a Hofmannsthal de sensacionalismo, especialmente en su crítica de Venecia salvada: «Todas las obras históricas y costumbristas recientes tienen en mi opinión el defecto de que aplican mal a Shakespeare. En él, la acción se forma a partir de figuras de su alma apasionada; en los autores actuales, la

acción se forma a partir del pensamiento y consiste en desarrollos de estos o aquellos presupuestos. Allí todo es necesidad pura y dura; aquí, ingrediente sucio o incluso prurito». La sensación revela el misterio técnico del artista a la gente. El propio George tiene más participación en lo sensacional que lo que la ideología ascética de sus últimas obras quiere hacernos creer: no sólo con las provocaciones del libro *Algabal*, sino con un poema como «Porta Nigra» (del libro *Der siebente Ring*). El galán romano Manlius, que maldice la civilización moderna, recuerda a los periódicos de Hugenberg cuando despotrican contra la avenida Kurfürstendamm. Desde antiguo se han buscado aliados contra la corrupción mostrándose muy familiarizado con ésta.<<

[8] Hofmannsthal escribe el 5 de agosto de 1909 a Rudolf Alexander Schröder que tiene «una opinión muy buena» de Carossa.<<

[9] El nombre del monstruo aparece en el poema «Der Stern des Bundes» como el símbolo de unas «fuerzas no configuradas por completo». Es fácil imaginarse estas fuerzas más allá de la polaridad de los sexos, igual que las brujas de *Macbeth*. El poema les atribuye la posibilidad que la época dejó de lado. «Fuerzas no configuradas por completo, monstruosas: / un tiempo que todo lo oye y que registró en el libro / hasta el ruido más débil y cualquier torbellino / no percibió vuestros movimientos subterráneos, / conociendo e ignorando lo que existía realmente. / Preñadas de lo pasado, habría podido usaros para reanimarse, / pero os pasó por alto, oscurísimas... / Así que habéis caído impotentes en la noche / y ardéis en torno a la luz interior».<<

[10] Borchardt compara a Hofmannsthal con el «canalla que no tiene otra casa que la casa de comidas, la casa de empeño y la casa de citas». Este elogio infame no se le podría dispensar a George, y hay que recordar que el escenario vienés de su amistad con Hofmannsthal fue, de acuerdo con todos los testimonios del epistolario, el café. Quejándose de una visita de Hofmannsthal que no tuvo lugar, George emplea una expresión que impide que otros lo conviertan en un enemigo del literato: «el paisaje como casa». La experiencia ctónica que esta expresión anuncia está entrelazada con la experiencia del vagabundo. Homero desarrolló toda su epopeya a partir de

la nostalgia de quien quiere ver Ítaca una vez más. Los ctónicos de hoy no conocen la nostalgia, siempre están en casa. En poemas como «Rückkehr», del libro *Das Jahr der Seele*, George se muestra muy superior a ellos: «Viviste mucho tiempo en tribus extranjeras, / pero nuestro amor por ti no murió». Por supuesto, estos versos tienen que ver más con el entusiasmo infantil por las historias de indios que con la idea de unas formas sociales gentiles, que el George de los primeros tiempos odiaba: «Tengo poco que objetar contra lo vulgar que usted considera soportable si forma el suelo en que algo puede crecer. Pero si usted lo estudia más de cerca, se dará cuenta de que nada puede ser más embustero, corrupto y apolillado que esa rudeza y estupidez».<<

[11] Ch. Baudelaire, «Le vin du solitaire», en *Les fleurs du mal*. La menor de las perfidias del difunto Gundolf no es haber preparado al proscrito como postre para abogados. En la tercera edición de su libro sobre George, Gundolf dice con arrogancia, pero tranquilizando: «Lo que en cada momento parece virtud, orden, poder, necesita un destructor subterráneo que sea al mismo tiempo conservador y renovador, el portador de la futura historia de Dios. Aquí es más adecuada una doctrina de George que ya proclama *Der siebente Ring*: su fe en la renovación del mundo a partir de lo más lejano, en su reconstrucción sobre la piedra de escándalo, que se convierte en la piedra angular, su fe en la realización de actos beneficiosos por los criminales y los presidiarios». Para llevar a cabo la renovación, la reconstrucción y otras medidas culturales semejantes, a Gundolf le vienen bien hasta los criminales, como si George pensara en los trabajos forzados y no en el atentado. El ahorcado de George es muy ambiguo, pero en todo caso se burla sangrientamente de esa moralidad a cuyo servicio el comentarista quiere poner a la inmoralidad: «Cuando llegué al cadalso y con gesto severo / los señores del tribunal me mostraron ambas cosas, / asco y piedad, me eché a reír: / “¿No os dais cuenta de que necesitáis al pobre pecador?”./ Aunque en aquel rostro la virtud que violé fuera verdadera, / sólo puede resplandecer si la violo». Gundolf escribe: «George muestra en estos poemas (incluido «*Der Täter*», en *Der Teppich des Lebens*) el abismo desde el que asciende su alabada y ridiculizada felicidad. Ésta no tiene nada que ver con el hedonismo, sino que presupone (igual que el Apolo griego

los titanes, el paraíso de Dante su infierno, las comedias de Shakespeare sus tragedias) la estancia en el horror despiadado». El historiador de la literatura sólo puede imaginarse esta estancia a corto plazo. La inmoralidad es neutralizada como amoralidad mítica e insertada en el desarrollo positivo como el umbral cuyo concepto George rechazó por idealista. El infierno figura en el mapa del «ser de figura divina» sólo en tanto que lugar de excursión.<<

[12] En su discurso sobre Hofmannsthal, Borchardt cree tener que añadir a las palabras del paje la defensa del reproche de esteticismo: «Hofmannsthal, al que se intenta despachar como un “decadente ahíto de cultura”, como un esteta que se droga con sonidos (pues así se atreven todavía a presentarlo los impertinentes que entre nosotros juzgan los libros y las obras de teatro), es el primer poeta alemán desde Goethe que ha sabido dar universalidad y valor artístico pleno a un estado problemático mediante la seriedad del estudio, la fuerza de la visión y la conexión con la existencia superior de su tiempo». El reproche contra el que Borchardt arremete es muy pobre, pero conceptos como «seriedad del estudio» y «existencia superior» no son mejores. A Hofmannsthal no hay que protegerlo contra la calumnia de que era un esteta: hay que salvar al propio esteticismo. Bien podría resultar que lo que Borchardt llama «dramas morales» (El tonto y la muerte, El emperador y la bruja), donde la apariencia es tematizada y es entregada a esa «seriedad del estudio» para corregirla, representa en verdad la traición de Hofmannsthal a su experiencia fundamental, de una manera no muy diferente al giro de George desde *Der Teppich*.<<

[13] George ofrece un complemento a esto. La descripción de las anémonas al final del poema «*Betrübt als führten sie zum totenanger*»: «Y son como almas que en la alborada / de los deseos que se despiertan y en el áspero viento / de la primavera, lleno de catástrofes inminentes, / todavía no se atreven a abrirse por entero» casi adopta acústicamente en su último verso el acento renano, que debió de ser propio del poeta.<<

[14] Hofmannsthal se oye a sí mismo hasta llegar a ensalzarse. Algunos de sus poemas cierran los ojos y se saborean con la lengua, como si quisieran recomendarse como algo incomparable. Tras los versos «Tu rostro estaba

cargado de sueños. / Guardé silencio y te miré temblando mudo» viene la frase «¡Cómo ascendió esto!», que se repite tres veces.<<

[15] Esto determina el tono de la segunda ingenuidad de la poesía de Hofmannsthal. Su concepto pertenece a Jacobsen y se encuentra en el pequeño texto en prosa Tendría que haber habido rosas (1881), un tesoro de motivos hofmannsthalianos. Los personajes de esta obra, que se desarrolla en un jardín meridional, son dos pajes. Su descripción pasa de un salto a la descripción de las dos actrices que los representan: «La actriz que hace del más joven de los pajes está vestida con seda muy fina, que lleva ceñida al cuerpo y es de color azul pálido, con flores de lis de color oro brillante. Esto y tantas blondas como quepan es lo más llamativo del vestido, que no alude a un siglo determinado, sino que quiere resaltar la figura juvenil, el cabello rubio y la tez transparente. Esta actriz se casó, pero el matrimonio apenas duró año y medio; se separó de su marido, con el que al parecer no se portó muy bien. Será así, pero es difícil ver algo más inocente. No es esa preciosa inocencia de primera mano, que sin duda también es atractiva, sino esa inocencia pulida y desarrollada en la que nadie se puede equivocar y que te llega directamente al corazón y te atrapa con todo el poder de lo perfecto». <<

[16] Hofmannsthal formuló este conocimiento en la Carta a Lord Chandos, aunque lo contaminó con la filosofía de la vida: «En pocas palabras, mi caso es éste: he perdido por completo la capacidad de pensar o hablar coherentemente sobre algo. Primero me resultó cada vez más difícil hablar de un tema superior o general y utilizar las palabras que todo el mundo suele emplear sin vacilar. Yo sentía un malestar inexplicable al decir las palabras “espíritu”, “alma” o “cuerpo”... Las palabras abstractas que la lengua utiliza naturalmente para emitir un juicio se me deshacían en la boca como setas podridas». <<

[17] George escribe a Hofmannsthal todavía el 26 de marzo de 1896: «Quién sabe si yo, si no hubiera conocido a usted o a Gérardy como poetas, habría seguido escribiendo en mi lengua materna»; todavía en febrero de 1893 publicó en Floréal la versión francesa original de un poema. El patriota Gundolf no quería saber nada de esto: «Cuando se dice que George es un

discípulo de los parnasistas y los simbolistas franceses y que pertenece a la tendencia de Swinburne o D'Annunzio, se confunde la superficie con el fondo: estos poetas eran para él (al margen de lo que signifiquen para su propio país como tendencias literarias y de los motivos o las técnicas que aportaran) simplemente bienvenidos como los complejos lingüísticos más densos, puros y sutiles de su pueblo. La bendición del infierno de Baudelaire y el hastío de Verlaine, la opulencia sensorial de D'Annunzio, la embriaguez de Swinburne, la melancolía céltico-italica de Rossetti, incluso la poesía de sus buenos amigos Verwey y Lieder sólo le interesaban en la medida en que enriquecían el lenguaje con nuevas masas, pesos, resistencias, movimientos, profundidades y luces. Fue un malentendido de literatos que todos estos poetas fueran importados gracias a George como tendencias o valores anímicos y que en su primer mediador se viera al discípulo de su mentalidad». Sólo los diletantes pueden distinguir el «fondo» poético de los meros «motivos o técnicas»; sólo los ignorantes no mencionan a Baudelaire sin mencionar también a Verlaine.<<

[18] George cree capaz a la decisión (y en última instancia a la acción política) de lo que no puede ser asunto de la decisión: la presencia de lo pasado. De este modo, la decisión se convierte en el enemigo de su objeto. Los neo-ctónicos han olvidado que Rúmpeles-Tíjeles se hace pedazos en cuanto le dicen su nombre. Esta calamidad la causa el culto agitador de las fuerzas originarias. George y Klages anticipan así tendencias funestas del nacionalsocialismo. Los mitólogos destruyen sin cesar, al nombrarlo, lo que consideran su sustancia. Fueron los heraldos de la liquidación de las palabras presuntamente primitivas, como «muerte», «interioridad» y «autenticidad», que prosiguió durante el Tercer Reich. La fenomenología, que en cierto sentido expone las esencialidades, también preparó el camino para esta liquidación. El libro *Die Transzendenz des Erkennens* de la señora Edith Landmann establece la conexión entre la escuela de George y la escuela fenomenológica.<<

[19] Con la idea de combatir a la «gran Nutricia» George se opone decididamente a Klages, al que se parece por la invocación neopagana de la tierra. Tan oscilante era en conjunto su posición ante Klages. George lo

defiende en sus cartas a Hofmannsthal. Éste ya percibió en 1902 la inconsistencia entre la sobriedad pedante de la expresión y el dogma de la embriaguez que desautoriza a la filosofía de Klages y la acerca a la poesía de baile de disfraces de Alfred Schuler: «Tengo que admitir que en pasajes importantísimos del libro de Klages sobre usted la expresión, la fuerza de encarnar lo visto interiormente, me pareció que se quedaba penosamente a la zaga. Hay metáforas que intento olvidar». La respuesta de George es muy vaga: «Sobre Klages y su libro sólo voy a decir hoy que ahí nos encontramos en un digno suelo de disputa. Klages es un hombre noble que se entusiasma con los valores superiores, pero también un titán que mueve bloques». En el libro *Der Stern des Bundes*, de 1913, George presenta una crítica de los ctónicos que también vale para el nacionalsocialismo, a cuyo ámbito lingüístico ella misma pertenece: «Estabais destinados para la edad de los héroes, / pero no habéis superado la noche del mundo primitivo. / Así que tuvisteis que marcharos a territorios ajenos. / Vuestra sangre valiosa, animal, infantil, se deteriora / si no la mezcláis en el reino del grano y el vino. / Ahora hacéis señas en otro, no a través de vosotros. / ¡Tropel de cabellos rubios! Sabed que vuestro propio Dios / os traspasará a traición poco antes de la victoria». Sin embargo, el diálogo entre el hombre y la bruja en el libro *Das neue Reich* ya no se distingue por su tendencia de Klages. A medida que la acción glorificada abstractamente por George iba pasando a la praxis política mortal, necesitaba la naturaleza intacta y la «vida» como ideología.<<

[20] «Je suis comme le roi d'un pays pluvieux, / Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très-vieux» . Este poema fue traducido al alemán por George.<<

[21] Este boceto es de 1897, el año en que George publicó *Das Jahr der Seele* . Se puede relacionar el giro desde *Das Buch der Hängenden Gärten* a *Das Jahr der Seele* con la consideración de la técnica del éxito. El modelo de este giro es Verlaine, al que *Das Jahr der Seele* le debe cosas decisivas. El título *Danzas tristes*, poemas como «*Es winkte der abendhauch*», con los versos finales «*Mi hora más turbia / ahora también la conoces tú*», son impensables sin Verlaine. El panegírico de *Tage und Taten* describe el

proceso determinante para George: «Tras sus primeros poemas saturnales, en los que el joven se embriaga con el fasto persa y papal, pero todavía utiliza los sonidos parnasianos habituales, Verlaine nos conduce a su propio jardín rococó de las Fiestas galantes, donde caballeros empolvados y damas maquilladas pasean o bailan al son de guitarras, donde parejas silenciosas reman en barcas y unas jóvenes contemplan con lascivia los dioses desnudos de mármol. Por esta Francia ligera y atractiva sopla un aire nuevo de interioridad torturadora y melancolía cadavérica... Lo que más ha conmovido a toda una generación de poetas son las Canciones sin palabras, estrofas de la vida dolorosa y feliz... Aquí oímos por primera vez a nuestra alma palpar sin accesorios: aprendimos que ya no hacen falta los coturnos y las máscaras y que una simple flauta basta para mostrarle al ser humano lo más profundo. Un color produce figuras, tres rayas forman un paisaje y un sonido tímido presenta una vivencia». El giro consiste en el intento de huir del intérieur y entrar en el «paisaje como casa», e incluye la simplificación extrema de los medios: el lenguaje del completamente solitario suena como el eco del lenguaje olvidado de todos. Esta simplificación abre una vez más la poesía a un círculo de lectores: el completamente solitario es el dictador de quienes se le parecen (cfr. W. Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire*, en *Schriften*, Fráncfort, Suhrkamp, 1955, vol. I, pp. 426 ss.).<<

[22] La crítica de Borchardt se situó frente a la escuela de George en la extrema derecha. A veces se permite puntos de vista materialistas. En un importante artículo, Borchardt desarrolla la villa toscana como forma artística a partir de los presupuestos económicos del arrendamiento.<<

[23] También en otras esferas, desde la Ronda de Bayreuth hasta los psicoanalistas, se formaron grupos sectarios en la misma época. Pese a su contenido divergente, hay muchas concordancias en su estructura. Tienen en común un concepto ambiguo de purificación y renovación que finge y al mismo tiempo anula la resistencia contra lo existente. La solidaridad política es sustituida por la fe en la panacea. El realismo de esta catarsis se acreditó tanto en la guerra de guerrillas de la competencia como en el sistema de partido único.<<

[24] Una vez más hay que recordar a Marie Bashkirtseff, que no tenía la menor relación con el arte avanzado. Su horizonte pictórico estaba determinado por el salón; la admiró Bastien-Lepage. Sus cuadros son como las tarjetas postales de hace unos años. Con esa franqueza que equivale a la obligación de confesar y que revela el sano afán de éxito de los enfermos, Bashkirtseff se caracteriza a veces como una bárbara ruda e ignorante. Su juicio sobre los lugares que visita es propio de un turista cultural; es incapaz de percibir los matices, pues todo lo que ve lo somete brutalmente a su interés de imponerse. Esto no impidió que la mezcla de culto al poder, ingenuidad y morbidez que ella exhibe la convirtiera en la heroína de un movimiento con el que objetivamente no tiene nada que ver.<<

[25] El ejecutor del testamento era Wedekind. Su diálogo se basa en el principio de que ninguno de los interlocutores comprende a los demás. Las obras teatrales de Wedekind son malentendidos en permanencia. Max Halbe aludió sorprendentemente a esto en sus memorias. Los personajes dramáticos se acercan como acróbatas a los mecanismos. Ya no pueden hablar (de ahí la profunda justificación del alemán burocrático de Wedekind), pero todavía no lo saben.<<

[26] Hofmannsthal, que era amigo de Schnitzler, se interesó por el psicoanálisis, pero éste no entró en sus obras. Hofmannsthal se mantuvo al margen de la novela psicológica. La escuela de George es antipsicológica, igual que la fenomenología.<<

[27] De ahí la preponderancia de la traducción desde Rossetti y Baudelaire hasta George y Borchardt. Todos ellos intentan salvar a su propia lengua de la maldición de lo banal mirándola desde otra lengua y petrificando su cotidianidad bajo la mirada gorgónea de lo ajeno; cada poema de Baudelaire o de George hay que compararlo, por cuanto respecta a su forma lingüística, sólo con el ideal de la traducción.<<

[28] Por supuesto, sólo en esa medida; mientras ofrezcan el escándalo de la «degeneración» que se les ha reprochado desde el libro de Max Nordau. Cada giro hacia lo positivo es de hecho decadencia. Un ejemplo por muchos: el gran motivo baudelaireano de la esterilidad. La mujer estéril se

sustraer al nexo de las generaciones de la odiada sociedad. Baudelaire la ensalza con la lesbiana y la prostituta y compara la fría majesté de la femme stérile con la inútil luz de las estrellas, que no forma parte de los fines sociales. Hofmannsthal retoma este motivo y lo utiliza para defender el Estado de una manera trivial. De «todas estas cosas / y de su belleza, que era estéril», se deshace por el bien de la amada. En *La mujer sin sombra*, la esterilidad es una maldición de la que hay que librarse.<<

[29] George traduce: «Ich fliehe wahrlich gerne dies geschlecht / Das traum und tat sich zu verbinden wehrte». Esta traducción es una traición. Baudelaire habla del mundo, de la realidad en conjunto, que aleja al sueño de la actuación. George lo convierte en el Geschlecht, como si se tratara de una «decadencia», mientras que la revuelta de Baudelaire afecta al propio principio del orden. En George, el lugar de la revuelta lo ocupa esa «renovación» que siempre se asocia con el Geschlecht .<<

Caracterización de Walter Benjamin

... y escuchar los ruidos del día como si fueran los acordes de la eternidad.

Karl Kraus

El nombre del filósofo que se quitó la vida mientras huía de los esbirros de Hitler ha adquirido, en los quince años que han transcurrido desde entonces, mucho prestigio pese al carácter esotérico de sus primeros trabajos y al carácter fragmentario de sus últimos trabajos. La fascinación de la persona y la obra no dejaban otra salida que la atracción magnética o el rechazo horrorizado. Bajo la mirada de sus palabras, los objetos se transformaban como si se hubieran vuelto radioactivos. El concepto de originalidad no sirve para designar la capacidad de establecer sin cesar aspectos nuevos, y no quebrando críticamente las convenciones, sino relacionándose con el objeto como si la convención no tuviera poder sobre él. Ninguna de las ocurrencias de este hombre inagotable parecía una mera ocurrencia. Al mismo tiempo, el sujeto que hizo todas las experiencias originarias que la filosofía contemporánea oficial sólo aborda formalmente parecía no participar en ellas, igual que su arte de la formulación instantáneo-definitiva carecía del momento de lo espontáneo y chispeante, en el sentido habitual de estos términos. Benjamin no producía la verdad ni la adquiría pensando, sino que la citaba mediante el pensamiento, y de este modo se convirtió en un instrumento supremo de conocimiento en el que éste dejó su huella. Benjamin no era un filósofo tradicional. Lo que aportó a sus descubrimientos no era algo vivo y «orgánico»; la metáfora del creador no sirve para él. La subjetividad de su pensamiento estaba arrugada hasta la diferencia específica; el momento idiosincrásico de su propio espíritu, lo singular en él, que para el procedimiento filosófico habitual sería lo contingente, efímero, inane, se acreditó en Benjamin como el medio de lo vinculante. La frase de que en el conocimiento lo más individual es lo más general parece pensada para él. Si en esta época de divergencia radical entre

la consciencia social y la consciencia científica toda metáfora fisicista no resultara sospechosa, se podría hablar en Benjamin de la energía de la desintegración nuclear intelectual. Su insistencia disolvía lo indisoluble; Benjamin atrapaba la esencia precisamente donde la muralla de la mera facticidad cierra el paso a todo lo engañosamente esencial. Dicho con una fórmula, Benjamin quería escaparse de una lógica que envuelve lo particular con lo general o abstrae lo general de lo particular. Benjamin quería captar la esencia donde ésta no se puede ni destilar mediante una operación automática ni contemplar dudosamente: quería adivinarla metódicamente a partir de la configuración de los elementos ajenos al significado. El jeroglífico es el modelo de su filosofía.

Sin embargo, a la altura de la extravagancia planificada de su filosofía está la delicada irresistibleidad de la misma. Ésta no se debe ni al efecto mágico, que no era ajeno a Benjamin, ni a la «objetividad», entendida como desaparición del sujeto en esas constelaciones, sino que procede de un rasgo que la departamentalización del espíritu reserva al arte y que, trasladado a la teoría, se despoja de la apariencia y adopta una dignidad incomparable: la promesa de felicidad. Lo que Benjamin decía y escribía sonaba como si el pensamiento, en vez de rechazar con ignominiosa madurez las promesas de los cuentos y de los libros infantiles, las tomara tan literalmente que el cumplimiento real del conocimiento ya estaba cerca. Su topografía filosófica evita cuidadosamente la resignación. Quien hablaba con Benjamin se sentía como un niño que percibe la luz del árbol de Navidad a través de las rendijas de la puerta cerrada. Pero la luz prometía al mismo tiempo, como la luz de la razón, la verdad misma, no su reflejo impotente. El pensamiento de Benjamin no era una creación desde la nada, sino un regalo desde la plenitud; quería restablecer todo el placer que la adaptación y la autoconservación prohíben porque entrelaza los sentidos y el espíritu. En su artículo sobre Proust (por el que sentía una afinidad electiva), Benjamin presentó el deseo de felicidad como el motivo de este escritor, y no nos equivocaremos si presumimos ahí el origen de una pasión a la que debemos dos de las traducciones más perfectas de la lengua alemana: las traducciones de *À l'ombre des jeunes filles en fleur* y de *Le côté de Guermantes*. Pero mientras que en Proust el deseo de felicidad adquiere su

profundidad mediante el peso de la novela de la desilusión, que se consume mortalmente en *À la recherche du temps perdu*, la fidelidad a la felicidad negada se paga en Benjamin con una tristeza de la que la historia de la filosofía da un testimonio tan exiguo como de la utopía del día sin nubes. Benjamin no es menos afín a Kafka que a Proust. Que hay muchísima esperanza, pero no para nosotros, podría ser el lema de su metafísica si Benjamin hubiera escrito una, y no es una casualidad que en el centro de su obra más desplegada desde el punto de vista de la teoría, el libro sobre el Barroco, se halle la construcción del luto como la última alegoría, la de redención. La subjetividad que se precipita en el abismo de los significados se convierte en «el garante formal del milagro porque proclama la acción divina». En todas sus fases, Benjamin pensó juntas la desaparición del sujeto y la salvación del ser humano. Esto define el arco macrocósmico a cuyas figuras microcósmicas Benjamin se entregó.

Pues lo distintivo de su filosofía es su tipo de concreción. Igual que su pensamiento intenta una y otra vez sustraerse al pensamiento clasificador, el modelo de toda esperanza es para él el nombre de las cosas y de las personas, y Benjamin intenta reconstruirlo. Benjamin parece coincidir aquí con la tendencia general que se rebeló contra el idealismo y la teoría del conocimiento, que deseaba «las cosas mismas» en vez de su versión en el pensamiento y que encontró su expresión sistemática en la fenomenología y en las corrientes ontológicas que se basaron en ésta. Pero ya que las diferencias decisivas entre los filósofos se esconden en matices, y ya que las personas que peor se llevan son las que se parecen, pero se nutren de centros diferentes, Benjamin se relaciona de este mismo modo con la ideología de lo concreto aceptada hoy. Benjamin comprendió que esta ideología era la mera máscara del concepto confundido en sí mismo, igual que rechazó el concepto de historia de la ontología existencial como un mero producto de destilación desde el que el material de la dialéctica histórica se evapora. La idea crítica del último Nietzsche de que la verdad no es idéntica a lo general y atemporal, sino que sólo lo histórico ofrece la figura de lo absoluto, la siguió Benjamin, que tal vez no la conocía, como el canon de su procedimiento. El programa está formulado en una anotación para su obra más importante, que Benjamin no acabó: «lo eterno es en todo

caso más bien el volante de un vestido, que una idea». Benjamin no se refería así a la ilustración de conceptos mediante objetos históricos variados, como hacía Simmel cuando exponía su sencilla metafísica de la forma y la vida en el asa, en el actor, en Venecia. Sino que su esfuerzo desesperado para escapar de la cárcel del conformismo cultural tenía que ver con constelaciones de lo histórico que no son ejemplos intercambiables de ideas, pero que en su unicidad constituyen a las ideas como históricas.

Esto le reportó a Benjamin la fama de ensayista. Hasta hoy, su nimbo es el del literato refinado. A la vista de la intención profunda de su ataque a la temática agotada de la filosofía y a su jerga (Benjamin solía denominarla «lenguaje de rufianes»), es muy fácil rechazar el cliché del ensayista como un simple malentendido. Pero hablar de malentendidos en relación con la influencia espiritual no conduce a nada. Presupone un ser-en-sí del contenido independiente de su destino histórico, lo que el autor quería decir y que es casi imposible averiguar (especialmente en el caso de un escritor tan complejo como Benjamin). Los malentendidos son el medio de comunicación de lo no comunicativo. La provocación de que un artículo sobre los pasajes de París contiene más filosofía que las consideraciones sobre el ser de lo ente capta mejor el sentido de la obra de Benjamin que la búsqueda de un esqueleto conceptual invariable que Benjamin encerró en el trastero. Por lo demás, Benjamin no respetó la frontera entre el literato y el filósofo, y de este modo hizo de la necesidad empírica su virtud inteligible. Las universidades lo rechazaron, para vergüenza de ellas, mientras que el coleccionista de libros antiguos que había en él se sentía atraído por la universidad de la misma manera irónica que Kafka por los seguros. El pérfido reproche de ser demasiado inteligente persiguió a Benjamin toda su vida: un catedrático existencialista se atrevió a decir que estaba «poseído por el demonio», como si el sufrimiento de quien está dominado por el espíritu lo sentenciara a la aniquilación metafísica por la sencilla razón de que ese sufrimiento trastorna la animada relación yo-tú. Benjamin evitaba hacer violencia a las palabras; las sofisterías le eran completamente ajenas. En verdad, Benjamin suscitaba el odio porque su mirada mostraba involuntariamente, sin intención polémica, el mundo habitual en el eclipse de Sol que es su luz permanente. Pero al mismo tiempo lo inconmensurable

de su naturaleza (que no podía ser sojuzgada por una táctica y era incapaz de participar en los juegos de sociedad de la república de los espíritus) le permitía ganarse la vida como ensayista por su cuenta y sin protección. Esto fomentó infinitamente la agilidad de su inteligencia. Benjamin aprendió a convencer con su risa silenciosa a las formidables pretensiones de la prima philosophia de que están huecas. Todas las manifestaciones de Benjamin están igualmente cerca del centro. Los artículos esparcidos por la revista Die literarische Welt y por el periódico Frankfurter Zeitung son un testimonio de la intención tenaz de su autor tan importante como sus libros y sus grandes ensayos en la revista Zeitschrift für Sozialforschung . La máxima de su libro Calle de dirección única de que hoy todos los golpes decisivos se dan con la mano izquierda la cumplió él mismo, sin renunciar por ello a la verdad. Hasta los juegos literarios más rebuscados son unos estudios para su chef d'oeuvre, un género del que al mismo tiempo Benjamin desconfiaba profundamente.

El ensayo como forma consiste en la capacidad de ver lo histórico, las manifestaciones del espíritu objetivo, la «cultura», como si fueran naturaleza. Benjamin hacía esto como nadie. Todo su pensamiento se podría definir como «historia natural». Lo atraían los elementos de la cultura petrificados, congelados u obsoletos, todo lo que en ella se despojaba de la vivacidad, igual que al coleccionista lo atrae un fósil o una planta en un herbario. Uno de sus utensilios preferidos eran las pequeñas bolas de cristal que contienen un paisaje en el que se pone a nevar cuando las agitas. La expresión con que se designa en francés al bodegón, nature morte, podría estar escrita sobre la puerta de sus mazmorras filosóficas. El concepto hegeliano de la segunda naturaleza como objetualización de las relaciones humanas extrañadas a sí mismas y la categoría marxista del fetichismo de la mercancía adquieren en Benjamin una posición clave. Benjamin quiere no sólo despertar la vida que está cuajada en lo petrificado (como en la alegoría), sino también contemplar lo vivo de tal modo que aparezca como algo remoto y muestre de repente su significado. La filosofía se apropia del fetichismo de la mercancía: todo tiene que convertirse por encantamiento en una cosa para que ella desencante la maldad de la coseidad. El pensamiento de Benjamin está tan ahído de cultura (su objeto natural) que se conjura con

la cosificación en vez de oponerse a ella. Esto es el origen de la tendencia de Benjamin a ceder su fuerza espiritual a lo completamente contrapuesto, que se expresó de una manera extrema en el trabajo sobre La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica . La mirada de su filosofía es propia de Medusa. Y ya que en ella (al menos en su primera fase, que se declara teológica) el concepto de mito ocupa el lugar central como el adversario de la reconciliación, para el pensamiento de Benjamin todo (y en especial lo efímero) es mítico. La crítica del dominio de la naturaleza, que anuncia programáticamente el último texto de Calle de dirección única, anula el dualismo ontológico de mito y reconciliación: ésta es la reconciliación del mito mismo. La prosecución de esta crítica seculariza el concepto de mito. Su doctrina del destino en tanto que nexo de culpa de lo vivo pasa a la doctrina del nexo de culpa de la sociedad: «Mientras haya un mendigo, habrá mito». De este modo, la filosofía de Benjamin, que en el ensayo Hacia una crítica de la violencia quería conjurar inmediatamente las esencialidades, se dirige cada vez más decididamente a la dialéctica. Ésta ni le llegó desde fuera a un pensamiento estático ni surgió por mero desarrollo, sino que estaba prefigurada en el quid pro quo de lo más rígido y lo más móvil, que retorna en todas las fases de Benjamin. La concepción de la «dialéctica paralizada» pasaba cada vez más claramente a primer plano.

La reconciliación del mito es el tema de la filosofía de Benjamin. Pero, como en las buenas variaciones musicales, este tema no se muestra desnudo, sino que se mantiene escondido y encarga su legitimación a la mística judía, que Benjamin conoció de joven gracias a su amigo Gerhard Scholem, el importante estudioso de la Cábala . Dejemos de lado hasta qué punto Benjamin se apoyaba en esas tradiciones neoplatónicas y antinómico-mesiánicas. Hay indicios de que Benjamin, que no solía jugar con las cartas boca arriba, utilizó la técnica de la pseudo epigrafía (habitual entre los místicos, aunque él no mostró los textos) para oponerse al pensamiento amateur y a la inteligencia «flotante» y sorprender a la verdad, de la que sospechaba que no está al alcance de la reflexión autónoma. En todo caso, Benjamin basaba su concepto de texto sagrado en la Cábala . Para él, la filosofía consiste esencialmente en el comentario y la crítica, y Benjamin consideraba al lenguaje más importante en tanto que cristalización del

«nombre» que en tanto que portador del significado y de la expresión. La relación de la filosofía con doctrinas codificadas es menos ajena a su gran tradición de lo que Benjamin creía. Textos centrales de Aristóteles y Leibniz, de Kant y Hegel, son «críticas» no sólo implícitamente, en tanto que análisis de problemas planteados, sino en tanto que confrontaciones específicas. Pero cuando los filósofos institucionalizados perdieron la costumbre de pensar, creyeron tener que justificarse remontándose a antes de la creación del mundo o incluso dirigiéndola. Por el contrario, Benjamin defendió un alejandrismo decidido y desató contra sí todas las iras. Transpuso la idea de texto sagrado a una Ilustración en la que la propia mística judía se disponía a transformarse, según Scholem. Su ensayismo es el tratamiento de los textos profanos como si fueran sagrados. Benjamin ni se aferró a vestigios teológicos ni relacionó, como los socialistas religiosos, la profanidad con un sentido trascendente, sino que esperaba de la profanización radical e indefensa la oportunidad para la herencia teológica, que se desperdicia en aquélla. La clave de las imágenes enigmáticas se ha perdido. Como dice de la melancolía un poema barroco, han de «hablar por sí mismas». El procedimiento se parece a la broma de Thorstein Veblen de que su método para estudiar lenguas consistía en mirar fijamente a una palabra hasta que sabía qué significaba. Es evidente la analogía con Kafka. Pero Benjamin se distingue de éste (que hasta en la negatividad extrema conserva algo rural, épicamente tradicional) tanto por el pronunciado elemento urbano, que es la contrapartida de lo arcaico, como por el rasgo ilustrado de su pensamiento, que lo inmuniza mucho mejor contra la regresión demoníaca que a Kafka, que confundía el deus absconditus con el diablo. Sin reservas mentales, Benjamin pudo abandonarse en su época de madurez a los conocimientos de crítica social y no cerrarse a ninguno de sus impulsos. La fuerza de la interpretación se convirtió en la fuerza de ver las manifestaciones de la cultura burguesa como jeroglíficos de su tenebroso misterio: como ideologías. Benjamin habló varias veces del «veneno materialista» que tenía que añadir a su pensamiento para que sobreviviera. Una de las ilusiones de las que se deshizo para no tener que resignarse fue la de la figura monadológica y autónoma de la reflexión, que él siempre contrastaba con la tendencia coactiva del colectivo, sin preocuparse por el

dolor de la enajenación. Pero Benjamin asimiló el elemento ajeno a su experiencia hasta el punto de que esto la benefició.

Unas contrafuerzas ascéticas compensaban las fuerzas de la ocurrencia, que se renovaba con cada objeto. Esto le ayudó a Benjamin a conseguir la filosofía contra la filosofía. No estaría mal exponerla con unas categorías que no aparecen en ella. De ellas nos da una idea la idiosincrasia contra palabras como «personalidad». El pensamiento de Benjamin se opone desde el principio a la mentira de que el ser humano y el espíritu humano se basan en sí mismos y que en ellos surge algo absoluto. No se debe confundir lo incisivo de esta reacción con los movimientos neorreliгиозos que quieren que en la reflexión el ser humano sea de nuevo esa criatura a la que lo degrada la dependencia social total. Benjamin no ataca al subjetivismo presuntamente engreído, sino al concepto de lo subjetivo. El sujeto se deshace entre los polos de su filosofía (el mito y la reconciliación). La mirada de Medusa ve en el ser humano el escenario de la acción objetiva. Por eso, la filosofía de Benjamin no difunde sólo el miedo, sino que además promete la felicidad. Igual que en el entorno del mito impera, en vez de la subjetividad, la pluralidad y la plurivocidad, la univocidad de la reconciliación (imaginada de acuerdo con el modelo del «nombre») es la contrapartida de la autonomía humana. Ésta es degradada, por ejemplo en el héroe trágico, a un momento dialéctico de transición, y la reconciliación del ser humano con la Creación tiene como condición la disolución de la autoposición del ser humano. Benjamin me dijo en cierta ocasión que sólo reconocía el yo en sentido místico, no dentro de la metafísica y de la crítica del conocimiento, como «sustancialidad». La interioridad es para él no sólo el hogar de la apatía y de la autosuficiencia turbia, sino también el fantasma que desfigura la imagen posible del ser humano: Benjamin siempre la contrasta con la exterioridad. Por eso es inútil buscar en Benjamin el concepto de autonomía, pero también conceptos como totalidad, vida y sistema, que forman parte de la metafísica subjetiva. Lo que Benjamin celebraba en Karl Kraus (para disgusto de éste, que era muy diferente de él) es un rasgo del propio Benjamin: la inhumanidad contra el engaño de lo muy humano. Las categorías que Benjamin puso fuera de circulación son al mismo tiempo las categorías de la ideología social. En ellas, el señor se

presenta como Dios. El crítico de la violencia devuelve la unidad subjetiva al gentío mítico para entenderla como una mera relación natural; el filósofo del lenguaje que se basaba en la Cábala la entiende como un garabato para el nombre. Esto une la fase materialista de Benjamin con su fase teológica. Su visión de la modernidad como arcaísmo no conserva huellas de una verdad presuntamente antigua, sino que se refiere a la salida real del sueño de la inmanencia burguesa. Benjamin no reconstruye la totalidad de la sociedad burguesa, sino que la estudia como algo ciego, natural, difuso. Su método micrológico y fragmentario nunca se apropió por completo la idea de mediación universal que tanto en Hegel como en Marx funda la totalidad. Benjamin defendió siempre el principio de que la célula más pequeña de realidad contemplada pesa tanto como el resto del mundo. Para él, interpretar los fenómenos en sentido materialista no significaba explicarlos a partir del todo social, sino relacionarlos inmediatamente, en su aislamiento, con tendencias materiales y luchas sociales. De este modo, Benjamin quería eludir el extrañamiento y la objetualización en que el estudio del capitalismo como sistema amenaza con acabar pareciéndose a éste. Salen a la luz motivos del primer Hegel que Benjamin apenas conocía: Benjamin percibió hasta en el materialismo dialéctico lo que Hegel llamaba «positividad», y a su manera se opuso a ella. En el contacto con lo cercano materialmente, en la afinidad con lo que existe, el pensamiento de Benjamin estaba acompañado, pese a su extrañeza y agudeza, por algo peculiarmente inconsciente o, si se quiere, ingenuo. Esta ingenuidad le hizo simpatizar a veces con tendencias políticas autoritarias que, como él sabía, habrían liquidado su propia sustancia, la experiencia espiritual no reglamentada. Pero Benjamin adoptó también frente a ellas una actitud interpretativa, como si, una vez interpretado, el espíritu objetivo ya se sintiera satisfecho y su horror hubiera quedado conjurado. Benjamin estaba más dispuesto a añadir teorías especulativas a la heteronomía que a renunciar a la especulación.

La política y la metafísica, la teología y el materialismo, el mito y la modernidad, el material sin intención y la especulación extravagante: todas las calles de la ciudad de Benjamin convergieron en el plan del libro sobre París como en su étoile . Pero a Benjamin no se le habría ocurrido exponer

su filosofía en el objeto que estaba destinado aprióricamente para él. La idea fue suscitada por un estímulo concreto, y a lo largo de los años conservó la forma monográfica. Un artículo titulado «Kitsch onírico» y publicado en la revista Die neue Rundschau trataba del shock que causa la aparición de elementos obsoletos del siglo XIX en el surrealismo. El punto de partida material se lo ofreció a Benjamin un artículo sobre los pasajes de París que él y Franz Hessel proyectaron escribir para una revista. Benjamin mantuvo el título El trabajo de los pasajes mucho tiempo después de haber desechado un borrador que procedía con los rasgos fisonómicos extremos del siglo XIX igual que su libro sobre la tragedia con los del Barroco. A partir de ellos quería construir la idea de la época, en el sentido de una prehistoria de la modernidad. Esta prehistoria no descubriría rudimentos arcaicos en el pasado más reciente, sino que presentaría lo más nuevo como una figura de lo más antiguo: «A la forma del nuevo modo de producción, que al principio aún está dominada por la del antiguo..., le corresponden en la consciencia colectiva unas imágenes en las que lo nuevo se entrelaza con lo viejo. Estas imágenes son imágenes desiderativas, y en ellas el colectivo busca tanto superar como transfigurar la inmadurez del producto social y las carencias del orden social de producción. Junto a ello se destaca en estas imágenes desiderativas el firme esfuerzo por separarse de lo anticuado –lo que en realidad quiere decir: del pasado más reciente–. Estas tendencias remiten la fantasía icónica, que recibió su impulso de lo nuevo, al pasado más remoto. En el sueño en el que, en imágenes, surge ante cada época la siguiente, esta última aparece ligada a elementos de la prehistoria, es decir, de una sociedad sin clases. Sociedad cuyas experiencias, que tienen su depósito en lo inconsciente del colectivo, producen, al entremezclarse con lo nuevo, la utopía, que ha dejado su huella en miles de configuraciones de la vida, desde las construcciones permanentes hasta la moda fugaz». Estas imágenes eran para Benjamin algo más que los arquetipos de lo inconsciente colectivo de Jung: Benjamin las entendía como cristalizaciones objetivas del movimiento histórico y les dio el nombre de imágenes dialécticas. Una teoría del jugador improvisada grandiosamente proporcionó su modelo: las imágenes dialécticas han de descifrar, dentro de una filosofía de la historia, la fantasmagoría del siglo XIX como una figura

del infierno. Esa capa original del trabajo sobre los pasajes, la de 1928, fue recubierta después por una segunda capa materialista: ya fuera porque la definición del siglo XIX como infierno se volvió insostenible a la vista del Tercer Reich o porque la idea de infierno se movió por una dirección política completamente diferente de la que Benjamin esperaba de la función estratégica de las grandes vías de Haussmann, pero sobre todo porque Benjamin descubrió un texto olvidado de Auguste Blanqui escrito en la cárcel, *L'éternité par les astres*, que con la idea de desesperación absoluta anticipa la doctrina nietzscheana del eterno retorno. La segunda fase del plan Pasajes está documentada en el memorándum de 1935 París, capital del siglo XIX. Éste relaciona figuras clave de la época con categorías del mundo de las imágenes. Benjamin quería hablar de Fourier y Daguerre, de Grandville y Luis Felipe, de Baudelaire y Haussmann, pero trata temas como la moda y la novedad, las exposiciones y la construcción de hierro colado, el coleccionista, el flâneur y la prostitución. Del ámbito de la interpretación, ocupado con una irritación extrema, da testimonio un pasaje sobre Grandville: «Las exposiciones universales construyen el universo de las mercancías. Las fantasías de Grandville trasladan al universo el carácter mercantil. Lo modernizan. El anillo de Saturno es un balcón de hierro colado desde el que los habitantes de Saturno toman el fresco por las tardes... La moda prescribe el ritual con el que el fetiche mercancía quiere ser adorado. Grandville extiende las aspiraciones de la moda tanto a los objetos de uso cotidiano como al cosmos. Al perseguirla en sus extremos, descubre su naturaleza. La moda está en conflicto con lo orgánico. Ella conecta el cuerpo vivo con el mundo inorgánico. En lo vivo, la moda hace valer los derechos del cadáver. El fetichismo, que sucumbe al sex-appeal de lo inorgánico, es su nervio vital. El culto a la mercancía pone a éste al servicio de lo inorgánico». Reflexiones de este estilo condujeron al planeado capítulo sobre Baudelaire. Benjamin lo separó del gran borrador para convertirlo en un pequeño libro de tres partes, una sección del cual se publicó en 1939/1940 en la revista *Zeitschrift für Sozialforschung* en forma del artículo «Sobre algunos motivos en Baudelaire». Éste es uno de los pocos textos del complejo Pasajes que Benjamin acabó. Otro son las tesis *Sobre el concepto de historia*, que resumen las reflexiones de teoría del

conocimiento cuyo desarrolló acompañó al del borrador de Pasajes . De éste hay millares de páginas, estudios materiales que durante la ocupación de París estuvieron escondidos. Pero el conjunto es muy difícil de reconstruir. La intención de Benjamin era renunciar a toda interpretación manifiesta y mostrar los significados sólo mediante el shock del montaje del material. La filosofía no debía alcanzar simplemente al surrealismo, sino volverse surrealista. Benjamin tomaba al pie de la letra su frase de Calle de dirección única de que las citas de sus trabajos son como salteadores de caminos que le quitan al lector sus convicciones. Para coronar su antisubjetivismo, la más importante de sus obras debía estar formada sólo por citas. Apenas hay anotadas interpretaciones que no hayan ido a parar al artículo sobre Baudelaire y a las tesis de filosofía de la historia, y no hay un canon que diga cómo realizar la audaz empresa de una filosofía depurada del argumento, ni siquiera cómo colocar con sentido las citas una tras otra. La filosofía fragmentaria se quedó en fragmento, víctima tal vez de un método que no está claro que se pueda practicar en el medio del pensamiento.

Pero el método no se puede separar del contenido. El ideal de conocimiento de Benjamin no se conformaba con reproducir lo que existe. En la limitación del alcance del conocimiento posible, en el orgullo de la filosofía reciente por su madurez sin ilusiones, Benjamin sospechaba el sabotaje de la pretensión de felicidad, la mera confirmación de lo inacabablemente igual: el mito. El motivo utópico va unido al motivo antirromántico. Benjamin no se dejó seducir por todos los intentos aparentemente similares (como el de Scheler) de capturar desde la razón natural la transcendencia, como si el proceso por el que la Ilustración ha establecido fronteras fuera revocable y pudiéramos recurrir tranquilamente a filosofías del pasado con una bóveda teológica. Por eso, el pensamiento de Benjamin erige lo fragmentario en principio y se prohíbe el «éxito» de la conformidad total. Para llevar a cabo lo que se proponía, Benjamin eligió la extraterritorialidad respecto de la tradición manifiesta de la filosofía. Pese a toda su erudición, los elementos de la historia aprobada de la filosofía sólo entran subterránea y dispersamente en su laberinto. Lo inconmensurable se basa en una entrega desmesurada al objeto. Al acercarse demasiado el pensamiento a la cosa, ésta se vuelve extraña, como cualquier objeto

cotidiano cuando lo contemplamos con un microscopio. Si, debido a la ausencia de un sistema y de un nexo coherente de fundamentación, consideráramos a Benjamin uno de los representantes de la intuición o de la visión (y así lo han malentendido a menudo sus amigos), olvidaríamos lo mejor. La mirada en tanto que tal no reclama sin mediación lo absoluto, y ha cambiado la manera de mirar, la óptica general. La técnica de ampliación hace que lo congelado se mueva y que lo movido se detenga. La predilección de Benjamin por los objetos mínimos o deslucidos, como el polvo y la felpa en el trabajo Pasajes, es complementaria de la técnica que es atraída por todo lo que se escurre por las mallas de la red convencional de conceptos o es demasiado despreciado por el espíritu dominante para que deje en él otras huellas que las del juicio precipitado. Al igual que Hegel, el dialéctico deposita sus esperanzas en la fantasía, a la que definió como «extrapolación en lo más pequeño», como «contemplar la cosa tal como es en sí y para sí», sin reconocer el umbral ineludible entre la consciencia y la cosa en sí. Pero la distancia de esta contemplación está trastornada. Como, a diferencia de Hegel, el sujeto y el objeto no son desarrollados como finalmente idénticos, sino que la intención subjetiva es representada como apagándose en el objeto, este pensamiento no se conforma con las intenciones. El pensamiento se acerca al cuerpo, como si quisiera transformarse en el tacto, el olfato y el gusto. Mediante esta segunda sensorialidad tiene la esperanza de entrar en las venas de oro, donde no llega un procedimiento clasificador sin quedar a merced de la contingencia de la intuición ciega. La reducción de la distancia con el objeto establece al mismo tiempo la relación con la praxis posible, que posteriormente dirigirá el pensamiento de Benjamin. Lo que la experiencia encuentra en el *déjà vu* sin luz y sin objetividad, lo que Proust se prometía para la reconstrucción literaria mediante el recuerdo involuntario, Benjamin quería alcanzarlo y erigirlo en la verdad mediante el concepto. A éste le encarga que haga en cada instante lo que está reservado a la experiencia no conceptual. El pensamiento ha de obtener la densidad de la experiencia y no renunciar a su propio rigor.

La utopía del conocimiento tiene como contenido la utopía. Benjamin la denominaba la «irrealidad de la desesperación». La filosofía se condensa en

la experiencia de que la esperanza le ha caído en suerte. Sin embargo, la esperanza sólo aparece como quebrada. Cuando Benjamin organiza la sobreiluminación de los objetos para mostrar los contornos ocultos que se manifestarían en el estado de reconciliación, también queda claro el abismo entre ese estado y la existencia. El precio de la esperanza es la vida: «la naturaleza es mesiánica desde su condición efímera eterna y total», y la felicidad es (según un fragmento de la última época que se lo juega todo) el «ritmo» de la naturaleza. Por eso, el centro de la filosofía de Benjamin es la idea de la salvación de lo muerto en tanto que restitución de la vida desfigurada mediante la consumación de su propia cosificación hasta llegar a lo inorgánico. «Sólo por mor de los desesperanzados nos ha sido dada la esperanza», así acaba el ensayo sobre Las afinidades electivas de Goethe. En la paradoja de la posibilidad de lo imposible se reunieron en Benjamin por última vez la mística y la Ilustración. Benjamin se deshizo del sueño sin traicionarlo ni convertirse en cómplice de aquello en lo que los filósofos siempre han estado de acuerdo: que no ha de ser. El carácter de enigma que Benjamin confirió a los aforismos de Calle de dirección única y que es propio de todo lo que él escribió se basa en esa paradoja. Exponerla con los únicos medios de que dispone la filosofía, con los conceptos, es la razón por la que Benjamin se sumergió sin reservas en lo múltiple.

Anotaciones sobre Kafka

Para Gretel.

Si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant,
c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un
autre,
que l'artiste les recréait.

Marcel Proust

La popularidad de Kafka, el bienestar en el malestar que lo degrada a oficina de información sobre la situación eterna o actual (según los casos) del ser humano y elimina alegremente el escándalo que su obra buscaba, quita las ganas de participar y añadir una opinión más (aunque sea divergente) a las opiniones existentes. Pero precisamente la falsa fama (la variante funesta del olvido) que desea un Kafka muy serio obliga a insistir en el enigma. Poco de lo que se ha escrito sobre él cuenta; la mayor parte es existencialismo. Han encasillado a Kafka en una corriente de pensamiento establecida, en vez de quedarse en lo que dificulta el encasillamiento y reclama la interpretación. Como si hubiera hecho falta el esfuerzo de Sísifo de Kafka, la fuerza formidable de su obra, para explicar que Kafka dijo simplemente que el ser humano ha perdido la salvación, que el camino a lo absoluto está cerrado, que su vida es oscura, confusa, o (como se dice ahora) que está tendida sobre la nada y que lo único que puede hacer el ser humano es cumplir modestamente y sin esperanza sus deberes más cercanos y adherirse a una comunidad que espera esto y a la que Kafka no habría necesitado escandalizar si hubiera estado de acuerdo con ella en este punto. Si las interpretaciones de este tipo añaden que Kafka no dijo esto con unas palabras tan pobres, sino que era un artista que elaboró un simbolismo real, sólo se está manifestando insatisfacción con las fórmulas, nada más. Pues una exposición es o realista o simbólica; al margen de cuál sea la densidad de los símbolos, su carga de realidad no menoscaba el carácter simbólico.

El fragmento Pandora de Goethe no está a la zaga de las novelas de Kafka por cuanto respecta a la configuración sensorial, y sin embargo no se puede dudar del simbolismo del fragmento, aunque la fuerza de los símbolos (como el de Elpore, que encarna la esperanza) vaya más allá de la intención inmediata del autor. Si el concepto de símbolo significa algo sólido en la estética (y no nos sentimos seguros con él), sólo podrá ser que los momentos individuales de la obra de arte remiten desde la fuerza de su nexo más allá de sí mismos: que su totalidad pasa intacta a un sentido. Nada le sienta peor a Kafka. Hasta en obras como Pandora de Goethe, que juega ingeniosamente con momentos alegóricos, éstos ceden su significado (en virtud del contexto en que se encuentran) al ímpetu del conjunto. Por el contrario, en Kafka todo está marcado con dureza y determinación: igual que en las novelas de aventuras, de acuerdo con esa máxima que James Fenimore Cooper situó al principio de El corsario rojo: «La verdadera edad de oro de la literatura no llegará hasta que las obras impresas sean como un cuaderno de bitácora y su contenido sea tan preciso como un parte de guardia». En Kafka nunca aparece el aura de la idea infinita, nunca se abre el horizonte. Cada frase es literal, y cada frase significa algo. Ambas cosas no están fundidas, como quiere el símbolo, sino que se separan, y desde el abismo que hay entre ellas resplandece el rayo de la fascinación. Pese a la protesta de su amigo, la prosa de Kafka coincide con los proscritos en que utiliza más la alegoría que el símbolo. Benjamin acertó al definirla como una parábola. La prosa de Kafka no se expresa mediante la expresión, sino negándola, quebrándola. Es una parábola cuya clave nos han sustraído; y quien intentara convertir a esto en la clave se equivocaría, pues confundiría la tesis abstracta de la obra de Kafka, la oscuridad de la existencia, con su contenido. Cada frase dice: «Interprétame», y ninguna lo tolera. Cada frase obliga con la reacción «Así es» a preguntar: «¿De qué lo conozco?»; el déjà vu es declarado en permanencia. Mediante la fuerza con que obliga a interpretar, Kafka reduce la distancia estética. Le impone al contemplador presuntamente desinteresado un esfuerzo desesperado, lo asalta y le insinúa que del hecho de que comprenda correctamente depende mucho más que su equilibrio espiritual: la vida o la muerte. El menor de los presupuestos de Kafka no es que la relación contemplativa entre texto y lector está

trastornada. Sus textos intentan que entre ellos y su víctima no haya una distancia constante, sino que remueven los afectos del lector hasta que éste tema que lo narrado se va a lanzar sobre él, como las locomotoras sobre el público en la reciente técnica cinematográfica tridimensional. Esta agresiva cercanía física anula la costumbre del lector de identificarse con los personajes de las novelas. Debido a este principio, el surrealismo tiene razón cuando reivindica a Kafka. Kafka es Turandot convertida en escritura. Quien se dé cuenta de esto y no salga huyendo tendrá que agachar la cabeza para defenderse o, mejor, intentar derribar la pared a cabezazos, con el riesgo de que no le vaya mejor que a sus antecesores. La suerte que éstos corrieron no asusta, sino que estimula, como en los cuentos. Mientras no se encuentre la palabra, el lector estará en deuda.

Más fácilmente que de otros se puede decir de Kafka que no lo verum, sino lo falsum, es index sui . En todo caso, el propio Kafka contribuyó un poco a difundir lo falso. En sus dos grandes novelas, El castillo y El proceso, parecen inscritos (no en los detalles, pero sí en conjunto) unos filosofemas que, pese a su peso intelectual, no desmienten el título Consideraciones sobre el pecado, el sufrimiento, la esperanza y el camino verdadero, que se ha dado a un compendio teórico de Kafka. Sea como fuere, el contenido de este libro no es canónico para las obras literarias de Kafka. El artista no está obligado a comprender su propia obra, y tenemos razones para dudar que Kafka pudiera comprenderla. En todo caso, sus aforismos no están a la altura de sus textos más enigmáticos, como La preocupación del padre de familia o El jinete del cubo . Las obras de Kafka no cometieron el criminal error de los artistas de que la filosofía que el autor introduce en la obra es su contenido metafísico. Si lo fuera, la obra nacería muerta: se agotaría en lo que dice y no se desplegaría en el tiempo. La primera regla para evitar limitarse al significado pretendido por la propia obra dice así: tomar todo literalmente, no tapar nada desde arriba con conceptos. La autoridad de Kafka es la autoridad de textos. Sólo nos ayuda la fidelidad a la letra, no la comprensión orientada. En una obra literaria que continuamente se oscurece y se retira, cada manifestación determinada contrapesa la cláusula general de la indeterminación. Kafka intentó sabotear esta regla cuando escribió que las informaciones llegadas del castillo no

había que tomarlas «al pie de letra». Pero si no queremos perder toda base, tendremos que recordar que al principio de *El proceso* se dice que alguien tenía que haber calumniado a Josef K., «pues fue detenido una mañana sin haber hecho nada malo». Tampoco podemos pasar por alto que K. pregunta al principio de *El castillo* : «¿En qué pueblo me he perdido? ¿Es que hay aquí un castillo?»; por tanto, nadie ha llamado a K. Además, K. no sabe nada de ese conde West-west cuyo nombre sólo es mencionado una vez, en el que se piensa cada vez menos y al final nada, igual que de acuerdo con una parábola de Kafka Prometeo se funde con la roca a la que está encadenado y acaba siendo olvidado. El principio de literalidad, que bien podría ser una reminiscencia de la exégesis de la Torá de la tradición judía, se basa en varios textos de Kafka. A veces las palabras (en especial las metáforas) se independizan y adquieren existencia propia. «Como un perro» muere Josef K., y Kafka nos cuenta las investigaciones de un perro. En ocasiones, la literalidad llega al extremo del juego de asociación. Así sucede en la historia de la familia de Bernabé en *El castillo*, donde se dice del funcionario Sortini que durante la fiesta de los bomberos se quedó bei der Spritze [«junto a la bomba de incendios»]. La manera coloquial de referirse al cumplimiento del deber es tomada en serio, el funcionario se queda junto a la bomba de incendios, y al mismo tiempo se alude (como en los actos fallidos) al rudo apetito que mueve a Sortini a escribir la funesta carta a Amalia: Kafka, que despreciaba la psicología, es riquísimo en conocimientos psicológicos, como el de la relación entre el carácter impulsivo y el carácter obsesivo.

El principio de literalidad, sin cuya medida lo plurívoco se desharía en lo indiferente, prohíbe el intento habitual de unir en la interpretación de Kafka la pretensión de profundidad con la arbitrariedad. Cocteau acertó al indicar que la introducción de lo extraño como un sueño quita el aguijón. Para evitar este error, el propio Kafka interrumpió en un pasaje decisivo *El proceso* con un sueño (este texto impresionante lo publicó en el libro *Un médico rural*), y mediante el contraste de este sueño confirmó todo lo demás como realidad, aunque sólo fuera la realidad tomada de los sueños, a la que en *El castillo* y en *América* recuerdan unos pasajes desplegados tan dolorosamente que el lector ha de temer que no podrá volver a emerger. No

es el más débil de los shocks que Kafka tome los sueños à la lettre . Como está eliminado todo lo que no concuerda con el sueño y con su lógica prelógica, el propio sueño está eliminado. El shock no lo causa lo monstruoso, sino que lo monstruoso sea una obviedad. En cuanto el agrimensor expulsa de su habitación en la posada a los pesados ayudantes, éstos vuelven a entrar por la ventana, sin que la novela dedique a este hecho una sola palabra que vaya más allá de la mera narración: el protagonista está demasiado cansado para volver a echarlos. El lector ha de relacionarse con Kafka del mismo modo que Kafka se relaciona con el sueño: ha de perseverar en los detalles inconmensurables, opacos, en los puntos ciegos. Que los dedos de Leni estén unidos por una membrana o que los ejecutores tengan aspecto de tenores es más importante que las digresiones sobre la ley. Esto vale también para el modo de exposición y el lenguaje. A menudo, los gestos ponen contrapuntos a las palabras: lo prelingüístico, lo sustraído a las intenciones, contradice a la plurivocidad, que como una enfermedad corroe en Kafka la capacidad de decir. «“He leído la carta”, dijo K., “¿conoces su contenido?”. “No”, dijo Bernabé, y su mirada parecía decir más que sus palabras. Tal vez K. se engañaba en lo bueno, igual que con los campesinos se engañaba en lo malo, pero ahí quedaba lo agradable de su presencia». O: «“Está bien”, dijo Frieda en tono conciliador, “había razones para reír. Usted me preguntaba si conozco a Klamm, y la verdad es que...” – en este momento se irguió involuntariamente un poco y luego su mirada se deslizó sobre K. con aire de victoria sin relación ninguna con lo que estaban hablando–, “el hecho es que soy su amante”». O en la escena en que Frieda se separa del agrimensor: «Frieda había apoyado la cabeza en el hombro de K., y subían y bajaban abrazados en silencio por el pasillo. “Ojalá”, dijo Frieda lentamente, tranquila, casi de manera placentera, como si supiera que no se le otorgaba más que un tiempo muy breve de tranquilidad sobre el hombro de K. y quisiera disfrutar de él hasta el último momento, “ojalá nos hubiéramos marchado aquella misma noche, ahora podríamos estar a salvo en algún lugar, siempre juntos, tu mano siempre cerca de la mía para agarrarla; necesito estar cerca de ti, desde que te conozco estoy desamparada si no estoy cerca de ti, créeme, tu cercanía es el único sueño que tengo”». Estos gestos son las huellas de las experiencias que el decir

oculta. El estado más reciente de una lengua, que brota en la boca de quienes la hablan, la segunda confusión babélica, a la que se enfrenta infatigablemente la dicción desilusionada de Kafka, lo obliga a invertir especularmente la relación histórica entre concepto y gesto. El gesto es el «Así es»; el lenguaje, cuya configuración ha de ser la verdad, es la falsedad si queda destrozado. «“Además, usted debería ser más reservado al hablar. Casi todo lo que ha dicho hasta ahora se habría podido deducir de su comportamiento, aunque hubiera dicho muchas menos palabras, y tampoco era muy favorable para usted”». A las experiencias sedimentadas en los gestos tendrá que seguirles algún día la interpretación, que en su mimesis tendrá que reconocer algo general ocultado por el sentido común. «A través de la ventana abierta pudo ver otra vez a la anciana, que con una curiosidad verdaderamente senil estaba asomada a su ventana con la firme resolución de no perderse nada», se dice en la escena de la detención al principio de El proceso . ¿Quién no se ha sentido observado exactamente de la misma manera en una pensión por los vecinos?, y ¿quién no vio entonces, junto con todo lo repelente, habitual, incomprensible e inevitable, la imagen del destino? Quien pudiera resolver estos jeroglíficos sabría más de Kafka que quien encuentra la ontología ilustrada en él.

Es fácil objetar que la interpretación no puede fiarse de esto, como de ningún otro elemento del cosmos trastornado de Kafka; que esas experiencias no son más que proyecciones casuales, privadas, psicológicas. Quien cree que los vecinos lo observan desde sus ventanas o que en el teléfono oye su propia voz cantando (y las obras de Kafka están llenas de afirmaciones como éstas) padece manía persecutoria; y si construye a partir de aquí un sistema, está infectado por la paranoia. Las obras de Kafka sólo le sirven para racionalizar su propio deterioro. Para refutar esta objeción no hay más que reflexionar sobre la relación de la obra de Kafka con esa zona. Su frase «Por última vez, psicología», su observación de que su obra se puede interpretar con el psicoanálisis, pero que esta interpretación necesitaría otras ad indefinitum; estos veredictos no han de conducir (como tampoco la arrogancia sagrada, que es el rechazo ideológico más reciente del materialismo) a la tesis de que Kafka no tiene nada que ver con Freud. Mal estaría la profundidad por la que se ensalza a Kafka si en ella se negara

lo que hay debajo. La idea de jerarquía de Kafka y Freud es prácticamente la misma. Un pasaje de Tótem y tabú dice así: «El tabú de un rey es demasiado fuerte para su súbdito porque la diferencia social entre ellos es demasiado grande. Pero un ministro puede hacer de mediador inocuo entre ellos. Traducido del lenguaje del tabú al lenguaje de la psicología normal, esto significa: el súbdito que teme a la grandiosa tentación que le causa el contacto con el rey puede soportar el trato con el funcionario, al que no envidia tanto y cuya posición tal vez le parezca alcanzable. El ministro puede moderar su envidia hacia el rey pensando en el poder del que él mismo dispone. Así, las diferencias pequeñas de la fuerza mágica que causa una tentación dan menos miedo que las diferencias especialmente grandes». En El proceso, un personaje bien situado dice: «No puedo soportar ni la mirada del tercer guardián», y algo análogo sucede en El castillo . Esto ilumina también un complejo decisivo en Proust, el esnobismo como la voluntad de mitigar el miedo al tabú siendo acogido por los iniciados: «pues no era la proximidad en sí de Klamm lo que más anhelaba, sino que él, K., sólo él con los deseos de ningún otro y ningún otro con sus propios deseos, llegase hasta Klamm no para quedarse ahí tranquilo, sino para ir más allá y continuar su camino hasta el castillo». La expresión délire de toucher, que Freud cita y que también pertenece a la esfera del tabú, da exactamente con el hechizo sexual que en Kafka reúne a las personas, en especial a las inferiores con las superiores. Kafka alude hasta a la «tentación» (de asesinar a la figura del padre), de la que Freud sospechaba. Al final del capítulo de El castillo en que la posadera le explica al agrimensor que no debería hablar así al señor Klamm, el agrimensor dice la última palabra: «“¿Qué teme usted?... ¿No será que siente miedo por lo que le ocurra a Klamm?”. La posadera le siguió en silencio con la mirada y vio cómo bajaba rápidamente la escalera y los ayudantes le seguían». Para comprender la relación entre el investigador de lo inconsciente y el parabolista de la impenetrabilidad tenemos que recordar que para Freud una escena arquetípica como el asesinato del padre de la horda, una narración antiquísima como la de Moisés o la observación del coito de los padres en la primera infancia no son productos de la fantasía, sino acontecimientos reales. Kafka sigue fielmente a Freud en estas excentricidades, hasta llegar al absurdo. Kafka

arranca el psicoanálisis de la psicología. En cierto sentido, ésta ya se opone a lo específicamente psicológico, pues deriva el individuo de unos impulsos amorfos y difusos, el yo del ello. La persona deja de ser algo sustancial y se convierte en el mero principio de organización de los impulsos somáticos. Tanto en Freud como en Kafka, lo animado ha dejado de estar en vigor; desde el principio, Kafka apenas tomó en consideración lo animado. El escritor se distingue del científico, mucho mayor, no sólo por una espiritualidad más delicada, sino también por un escepticismo mucho mayor (si esto es posible) frente al yo. Para esto sirve la literalidad de Kafka. Como en un experimento, Kafka estudia lo que sucedería si los descubrimientos del psicoanálisis fueran verdad no sólo metafórica y mentalmente, sino físicamente. Kafka se suma al psicoanálisis en la medida en que convence a la cultura y a la individuación burguesa de que son una apariencia; y lo revienta al tomarlo más literalmente que él mismo. De acuerdo con Freud, el psicoanálisis presta atención a «la escoria del mundo fenoménico», es decir, a lo psíquico, a los actos fallidos, a los sueños y a los síntomas neuróticos. Kafka viola una regla tradicional del juego cuando elabora el arte a partir de las inmundicias de la realidad. Kafka no dibuja directamente la imagen de la sociedad del futuro (pues en él, como en todo arte grande, impera el ascetismo frente al futuro), sino que la monta a partir de los productos de desecho que lo nuevo que se está formando segrega del presente que está pasando. En vez de curar la neurosis, Kafka busca en ella la fuerza curativa, la fuerza del conocimiento: las marcas de las heridas que la sociedad le causa al individuo son leídas por éste como claves de la falsedad social, como el negativo de la verdad. La fuerza de Kafka es la fuerza de la demolición. Kafka derriba la tranquilizadora fachada que oculta la desmesura del sufrimiento y a la que el control racional se acomoda cada vez más. En la demolición (esta palabra nunca fue más popular que el año en que Kafka murió) Kafka no se detiene en el sujeto, como la psicología, sino que se abre paso hasta lo material, hasta lo meramente existente, que se ofrece en la caída al fondo subjetivo de la consciencia que se despoja de la autoafirmación. La fuga a través del ser humano hacia lo no humano es la vía épica de Kafka. Esta caída del ingenio, esta falta de oposición, que concuerda con la moral de Kafka, es recompensada paradójicamente con la

autoridad coactiva de su expresión. A la relajación dispuesta a despedazar le cae en suerte inmediatamente y sin intención, como «cuerpo espiritual», lo que era metáfora, significado, espíritu. Es como si la teoría filosófica de la intuición categorial, que se difundía en la misma época en que Kafka escribía, fuera honrada en el infierno. La mónada sin ventanas se acredita como linterna mágica, como la madre de todas las imágenes, igual que en Proust y en Joyce. Aquello sobre lo que la individuación se eleva, lo que la individuación esconde y lo que sacó de sí misma, es común a todos ellos, pero sólo se puede captar en el abandono y el hundimiento que no mira en rededor. Para comprender cómo se llega a estas experiencias anormales que en Kafka circunscriben la norma hace falta haber padecido un accidente en una gran ciudad: se presentan innumerables testigos que declaran saber lo que ha pasado, como si toda la comunidad se hubiera reunido para presenciar el instante en que el poderoso autobús arrolló a la débil calesa. El déjà vu permanente es el déjà vu de todos. De ahí el éxito de Kafka, que se convierte en traición cuando destilamos de sus escritos lo general y nos ahorramos el esfuerzo de la reserva mortal. Tal vez, la meta secreta de su literatura sea la disponibilidad, la tecnificación, la colectivización del déjà vu. Lo mejor, que hemos olvidado, es recordado y metido en una botella, como la sibila de Cumas. Pero se transforma en lo peor: «Quiero morir», y esto le es negado. La efimeridad perpetuada es una maldición.

Los gestos perpetuados en Kafka son algo momentáneo petrificado. Como en el surrealismo, el shock se lo causan al observador unas fotografías antiguas. Una de esas fotografías, imprecisa, casi borrada, desempeña una función en *El castillo*. La posadera, que la conserva como un resto de su contacto con Klamm (y, por tanto, con la jerarquía), se la muestra a K., que con mucho esfuerzo llega a reconocer algo en ella. En la obra de Kafka entraron muchos tableaux chillones y antiguos, procedentes de la esfera del circo, a la que Kafka (igual que la vanguardia de su generación) se sentía afín; tal vez, todo habría debido convertirse en un tableau, y sólo un exceso de intención lo impidió mediante largos diálogos. Lo que intenta mantenerse en equilibrio en la punta del instante como un caballo sobre sus cuartos traseros es fotografiado, como si la pose tuviera que durar para siempre. El ejemplo más espantoso está en *El proceso*: Josef

K. abre el trastero en que la víspera sus vigilantes fueron apaleados y encuentra repetida la escena fielmente, incluso con la invocación de él mismo. «K. cerró la puerta de inmediato y la golpeó con los puños, como si sólo así pudiera quedar cerrada del todo». Esto es el gesto de la propia obra de Kafka, que (como a veces la de Poe) aparta la vista de las visiones extremas, como si los ojos no pudieran sobrevivir a ellas. En estas visiones se mezclan lo que siempre es igual y lo efímero. Titorelli pinta una y otra vez ese rancio cuadro de género, el paisaje de landa. La igualdad o la semejanza intrigante de una pluralidad es uno de los motivos más tenaces en Kafka; todo tipo de semicriaturas aparecen de dos en dos, a menudo con la signatura de lo pueril y bobo, oscilando entre la bondad y la crueldad, como los salvajes de los libros infantiles. La individuación se les ha vuelto tan difícil a los seres humanos, y ha seguido siendo tan inestable hasta el día de hoy, que se llevan un susto de muerte cuando su velo se alza un poco. Proust conocía el ligero malestar que siente quien descubre su semejanza con un pariente al que apenas conoce. En Kafka ya se trata de pánico. El reino del déjà vu está habitado por dobles, espectros, bailarines hasídicos, niños que imitan al maestro y que de repente parecen ancianos; en cierta ocasión, el agrimensor se pregunta si sus ayudantes están vivos. Pero al mismo tiempo hay improntas de lo que está emergiendo, personas producidas en una fábrica, ejemplares reproducidos mecánicamente, igual que en Huxley. Al final, el origen social del individuo se revela como el poder de la aniquilación del individuo. La obra de Kafka es un intento de absorber esta aniquilación. En su prosa no hay nada equivocado (como tampoco en Robert Walser, el narrador del que Kafka aprendió cosas decisivas), cada frase está acuñada por el espíritu dueño de sí mismo, que antes la ha sacado de la zona de la locura, en la que (en esta era de la ofuscación universal, consolidada por el sentido común) ha de adentrarse todo conocimiento para llegar a serlo. El principio hermético tiene, entre otras funciones, la de proteger: mantener fuera la locura que nos embiste, es decir, la colectivización. La obra que perturba la individuación no quiere ser imitada: por eso, Kafka ordenó que la destruyeran. Donde esa obra acudió no deben ir los turistas; pero quien se comportara así sin haber estado en ese lugar sería un sinvergüenza, intentaría probar sin correr ningún riesgo el

encanto y la fuerza de la extrañeza. La consecuencia sería un manierismo impotente. Karl Kraus, y en cierto modo también Schönberg, reaccionaron igual que Kafka. Esta inimitabilidad afecta también a la situación del crítico. Su posición frente a Kafka ya no es envidiable como la del sucesor: sería de antemano una apología del mundo. No es que en la obra de Kafka no haya nada que criticar. Entre los principales defectos de sus grandes novelas, el más sensible es la monotonía. La exposición de lo plurívoco, incierto, obstruido, se repite sin cesar, a menudo a costa de la claridad que Kafka persigue. La infinitud mala de lo expuesto se comunica a la obra de arte. En este defecto tal vez salga a la luz un defecto del contenido, una preponderancia de la idea abstracta, que es el mito que Kafka ataca. La configuración quiere volver inseguro una vez más lo inseguro, pero provoca la pregunta: ¿para qué esforzarse? Si todo es cuestionable, ¿por qué no ceñirse al mínimo dado? Kafka respondería que él nos exhortó a esforzarnos sin esperanza, igual que Kierkegaard quería irritar al lector mediante la prolijidad y sacarlo así de la contemplación estética. Pero las consideraciones sobre la justificación de la táctica literaria son estériles porque la crítica sólo puede referirse al aspecto en que una obra quiere ser modélica, al aspecto en que la obra dice: «hay que ser como yo soy». Esta pretensión es rechazada enfáticamente por el desconsolado «así es» de Kafka. Sin embargo, la fuerza de las imágenes que Kafka evoca rompe a veces su capa aislante. Algunas de esas imágenes ponen a prueba la presencia de ánimo del lector, por no hablar del autor: En la colonia penitenciaria y La metamorfosis, unos informes que sólo después han sido alcanzados por Bettelheim, Kogon y Rousset, igual que las fotografías a vista de pájaro de las ciudades destruidas por las bombas reconciliaron el cubismo mediante la realización de aquello en que el cubismo había roto con la realidad. Si la obra de Kafka conoce la esperanza, es antes en esos extremos que en las fases suaves: en la capacidad de enfrentarse a lo extremo convirtiéndolo en lenguaje. ¿Son también estas obras las que ofrecen la clave para la interpretación? Casi habría que suponerlo. En La metamorfosis, la senda de la experiencia se puede reconstruir mediante la literalidad, como prolongación de las líneas. «Estos viajeros son como chinches», dice la frase hecha en la que Kafka parece haberse basado.

Chinches, no como las chinches. ¿Qué será de una persona que es una chinche tan grande como una persona? Tan grandes tendrían que parecerle a un niño los adultos, y tan oblicuos, con unas piernas gigantescas y unas cabezas lejanas y minúsculas, si la mirada infantil del horror estuviera aislada y hechizada; esto se puede fotografiar con una cámara al sesgo. Una vida entera no basta en Kafka para llegar al pueblo siguiente; y el barco del fogonero y la posada del agrimensor tienen unas dimensiones tan descomunales como en los primeros tiempos al ser humano le parecía lo que otro ser humano ha hecho. Quien quiera mirar así tiene que transformarse en un niño y olvidar muchas cosas. Reconocerá al padre como el ogro al que siempre temió por indicios minúsculos, el asco a las cortezas de queso se revela el ignominioso deseo prehumano de ellas. Los subinquinados están rodeados visiblemente, como su emanación, por el horror que antes casi resonaba imperceptiblemente con la palabra. La técnica literaria que mediante la asociación se adhiere a las palabras, igual que la técnica proustiana del recuerdo involuntario se adhiere a lo sensorial, tiene como consecuencia su contrario: en vez del recuerdo de lo humano, la prueba de la deshumanización. Su presión obliga a los sujetos a una regresión casi biológica que le prepara el terreno a las parábolas de animales de Kafka. El instante de retractación al que todo tiende en él es el instante en que los seres humanos se dan cuenta de que no son un yo, sino cosas. Desde la conversación con el padre en *La condena*, los largos y agotadores pasajes sin imágenes tienen la meta de mostrar a las personas lo que ninguna imagen les puede mostrar: su no identidad, el complemento de su semejanza entre sí. Los motivos menores que la posadera y Frieda le explican al agrimensor le son ajenos: Kafka anticipó de manera grandiosa el posterior concepto psicoanalítico de lo ajeno al yo. Pero el agrimensor admite esos motivos. Su carácter individual y su carácter social se separan, igual que en el *Monsieur Verdoux* de Chaplin; los herméticos informes de Kafka contienen la génesis social de la esquizofrenia.

El mundo de imágenes de Kafka es triste y está deteriorado incluso cuando quiere ir muy alto, en el «teatro natural de Oklahoma» (como si Kafka hubiera previsto las migraciones de los trabajadores de este Estado) o en *La preocupación del padre de familia*; el tesoro de fotografías

instantáneas es gredoso y mongoloide como una boda pequeñoburguesa de Henri Rousseau; el olor es el de las camas no aireadas, el color es el rojo de los colchones cuyas colchas han desaparecido; el miedo que Kafka evoca es el miedo a vomitar. Y sin embargo su obra es básicamente una reacción a un poder ilimitado. Benjamin denominó «parasitario» a este poder de los patriarcas furiosos: se alimenta de la vida a la que oprime. Pero el momento parasitario está desplazado de una manera peculiar. Gregor Samsa, no su padre, se convierte en una chinche. No los poderes, sino los héroes impotentes parecen superfluos, pues no hacen un trabajo útil para la sociedad; se acepta incluso que el apoderado de banco Josef K., preocupado por su proceso, no haga nada bien en su trabajo. Los personajes de Kafka se arrastran entre accesorios que están amortizados desde hace mucho tiempo y que sólo les conceden su existencia como limosnas en tanto que siguen existiendo más allá de la duración de su vida. Este desplazamiento imita a la costumbre ideológica que transfigura la reproducción de la vida en un acto de gracia de los que mandan, de los que «dan trabajo». Describe así un todo en el que están de más quienes son abrazados por el todo y lo mantienen. Pero esto no agota lo sórdido en Kafka. Es el criptograma de la reluciente fase tardía del capitalismo, que Kafka pasa por alto para determinarla más exactamente en su negativo. Kafka analiza las huellas de suciedad que los dedos del poder dejan en la edición de lujo del libro de la vida. Pues ningún mundo podría ser más unitario que el mundo angustioso que Kafka comprime mediante el miedo pequeñoburgués a la totalidad; compacto lógicamente y carente de sentido, como todo sistema. Todo lo que Kafka cuenta pertenece al mismo orden. Todas sus historias se desarrollan en el mismo espacio sin espacio, y sus juntas están tapadas tan cuidadosamente que es asombroso que a veces se mencione algo que no tiene en él su lugar, como España y el sur de Francia en un pasaje de El castillo, mientras que América, como imago del entrepuente, está incorporada a ese espacio. Las mitologías están unidas entre sí como las descripciones laberínticas de Kafka. Lo menor, abstruso, picado, es tan esencial para su continuidad como la corrupción y la asocialidad criminal para el dominio totalitario y como el amor a las heces para el culto a la higiene. Los sistemas del pensamiento y de la política no quieren nada que

no se les parezca. Pero cuanto más fuertes son, cuanto más extienden un solo nombre por todo lo que existe, más lo oprimen, más se alejan de ello. De ahí que la menor «desviación» les resulte tan insoportable en tanto que amenaza del principio general como los forasteros y los solitarios a los poderes de Kafka. La integración es desintegración, y en ella el hechizo mítico se reúne con la racionalidad imperiosa. El «problema de la contingencia», con el que se atormentan los sistemas filosóficos, es producido por ellos mismos: su propio rigor convierte en su enemigo mortal a lo que se escurre por sus mallas, igual que la reina mítica no está tranquila mientras en las montañas viva una mujer más hermosa que ella. No hay sistema sin posos. Kafka los utiliza para adivinar el futuro. Si todo lo que sucede en su mundo de coacción combina la expresión de lo completamente necesario con la expresión de lo completamente contingente que es propia de lo sórdido, descifra la infame ley en su escritura invertida. La falsedad consumada es la contradicción de sí misma, por eso no hace falta contradecirla expresamente. Kafka ve el monopolismo de los productos de desecho de la era liberal, que es liquidada por aquél. Este instante histórico, y no algo presuntamente suprahistórico que se trasluce por la historia, es la cristalización de la metafísica de Kafka, y en él la eternidad no es otra cosa que la eternidad del sacrificio repetido sin fin y que se muestra en la imagen del más reciente. «Sólo nuestro concepto de tiempo hace que llamemos así al Juicio Final; propiamente es un juicio permanente». El sacrificio más reciente es siempre el de ayer. Por eso, Kafka evita aludir directamente a lo histórico (el jinete del cubo, cuyo origen está en la falta de carbón, es una rara excepción). Su obra se comporta herméticamente en relación también con la historia: sobre el concepto de historia hay un tabú. A la eternidad del instante histórico le corresponde la idea del sometimiento a la naturaleza y de la invariancia del curso del mundo; el instante, lo absolutamente efímero, es una alegoría de la eternidad del decurso, de la perdición. El nombre de la historia no se puede mencionar, pues lo que la historia sería, lo otro, no ha comenzado todavía. «Crear en el progreso no significa creer que un progreso haya tenido lugar ya». En medio de una situación aparentemente estática, a menudo artesanal o campesina, la de la economía sencilla de mercancías, Kafka presenta lo histórico como algo juzgado, igual que esa

situación está juzgada. Su escenario siempre es obsoleto; del «edificio largo y bajo» que sirve de escuela se dice que une «curiosamente el carácter de lo provisional y el de lo muy viejo». Los seres humanos no son diferentes. Lo envejecido es el estigma de lo presente; Kafka elaboró un inventario de esos estigmas. Y al mismo tiempo la imagen de aquello en lo que los niños, que tienen que ver con el desecho del mundo histórico, conocen lo histórico, la «imagen infantil de la modernidad», la esperanza que han heredado de que podría haber historia. «El sentimiento de alguien que está en apuros y recibe ayuda, pero no se alegra de que lo salven (de hecho no lo salvan), sino de que lleguen nuevas personas jóvenes, confiado, dispuesto a luchar, ignorante de lo que le espera, pero en una ignorancia que no le quita la esperanza al observador, sino que le causa admiración, alegría, lágrimas. También algo de odio a la persona contra la que lucha». Para esta lucha hay un llamamiento: «En nuestra casa, en esta enorme casa de la periferia, una casa de vecindad construida sobre unas ruinas medievales indestructibles, se difundió hoy, en una mañana invernal gélida y nublada, este llamamiento:

A todos mis vecinos:

Poseo cinco escopetas infantiles. Están colgadas en mi armario, una en cada gancho. La primera es mía, y las otras se las doy a quien las quiera. Si las quieren más de cuatro personas, las que sobren traerán sus propias escopetas y las depositarán en mi armario. Pues tiene que haber unidad; sin unidad no avanzamos. Por lo demás, mis escopetas no sirven para nada: el mecanismo está estropeado, el taco está roto, sólo el gatillo cruje aún. Por tanto, no será difícil obtener más escopetas si fuera necesario. Pero para la primera época también me vale la gente sin escopeta. En el momento decisivo, los que tenemos escopeta situaremos en el centro a los desarmados. Esta estrategia, con la que los primeros granjeros americanos tuvieron éxito frente a los indios, ¿por qué no iba a tener éxito también aquí, ya que la situación es similar? A la larga podemos renunciar a las escopetas, y ni siquiera las cinco escopetas son completamente necesarias, y sólo porque las tenemos hemos de utilizarlas. Y si nadie quiere usar las otras cuatro, no pasa nada. Entonces yo seré el único que lleve una

escopeta, seré el cabecilla. Pero como no necesitamos un cabecilla, destruiré mi escopeta o la abandonaré.

Esto fue el primer llamamiento. En nuestra casa no tenemos tiempo ni ganas de leer llamamientos o de reflexionar sobre ellos. Las cuartillas no tardaron en sumarse al torrente de suciedad que, bajando de la buhardilla y alimentado por todos los pasillos, desciende por la escalera y lucha ahí con el contratorrente que asciende desde abajo. Pero una semana después llegó otro llamamiento:

Vecinos:

Hasta ahora nadie me ha dicho nada. He estado todo el tiempo en casa, salvo cuando tenía que ir a trabajar, y durante mi ausencia la puerta ha estado siempre abierta y sobre mi mesa había una hoja en la que quien lo deseara podía apuntarse. Nadie lo ha hecho.

Esto es la figura de la revolución en los relatos de Kafka.

Klaus Mann ha llamado la atención sobre la semejanza del mundo de Kafka con el Tercer Reich. Ciertamente, la alusión política inmediata es ajena a una obra cuyo «odio a aquello contra lo que lucha» era demasiado irreconciliable para confirmar la fachada haciendo concesiones al realismo estético, aceptando la fachada como lo que dice ser; pero el contenido de esa obra se refiere antes al nacionalsocialismo que a la acción oculta de Dios. Su incautación por la teología dialéctica fracasa debido no sólo al carácter mítico de las fuerzas, del que Benjamin habla con razón, sino también porque en Kafka la plurivocidad y la incomprensibilidad no se atribuyen sólo, como en *Temor y temblor*, a lo completamente otro, sino también a los seres humanos y a sus relaciones. Está anulada la «diferencia cualitativa infinita» que Barth enseña con Kierkegaard; entre el pueblo y el castillo no hay diferencia. El método de Kafka fue verificado cuando los rasgos anticuadamente liberales, tomados de la anarquía de la producción de las mercancías y que Kafka exagera, retornaron en la forma de organización política de la economía arruinada. No sólo se cumplió la profecía de Kafka sobre el terror y las torturas. «El Estado y el Partido»: se reúnen en buhardillas, viven en posadas, como Hitler y Goebbels en el Kaiserhof, una banda de conspiradores instalada como policía. Su usurpación manifiesta lo usurpador en el mito del poder. En *El castillo*, los

funcionarios llevan un uniforme especial, como la SS, que uno mismo puede remendar en caso de necesidad; también las elites del fascismo se nombraron a sí mismas. El arresto es un asalto, el juicio es un acto de violencia. Con el partido, sus víctimas potenciales tenían una relación problemática y corrupta, como con las autoridades atrancadas de Kafka; la expresión «prisión preventiva» la habría podido inventar Kafka si no se hubiera generalizado ya durante la Primera Guerra Mundial. La rubia maestra Gisa, la única mujer hermosa, cruel y amiga de los animales, que Kafka describe intacta, como si su dureza se riera del torbellino kafkiano, pertenece a la raza preadánica de las vírgenes hitlerianas que odian a los judíos mucho antes de que éstos existan. Violencia sin control ejercen unas figuras de la subalternidad, tipos como suboficiales o porteros. Todos éstos son desclasados que en su caída son atrapados por el colectivo organizado, el cual les permite sobrevivir, igual que al padre de Gregor Samsa. Como en la época del capitalismo defectuoso, se echa la culpa no a la esfera de producción, sino a los agentes de la circulación o a los que prestan servicios, a los viajeros, a los empleados de banca, a los camareros. Los desempleados (en *El castillo*) y los emigrantes (en *América*) son preparados como los fósiles del desclasamiento. Las tendencias económicas cuyos vestigios ellos eran antes incluso de que aquéllas se hubieran impuesto no eran tan ajenas a Kafka como el procedimiento hermético hace suponer. Esto lo delata un pasaje curiosamente empírico de América, la más antigua de las novelas de Kafka: «Era una especie de agencia de transportes que tal vez no tenía igual en Europa, por lo que Karl recordaba. El negocio consistía en una intermediación que no conducía las mercancías de los productores a los consumidores o a los comerciantes, sino que se encargaba de transportar todas las mercancías y las materias primas para los grandes cárteles fabriles y entre ellos». Este aparato monopolístico de distribución, «de dimensiones gigantescas», aniquiló el comercio, cuyo rostro hipocrático Kafka perpetúa. El veredicto histórico lo dicta el dominio enmascarado y se introduce en el mito, en la fuerza ciega que se reproduce sin cesar. En la fase más reciente de esta fuerza, en el control burocrático, Kafka reconoce la primera fase; lo que esa fuerza excluye es prehistórico. Las grietas y las deformaciones de la modernidad son para Kafka las

huellas de la Edad de Piedra, las figuras de tiza en la pizarra de ayer, que nadie borró, las verdaderas pinturas rupestres. La aventurera abreviación en la que esas regresiones aparecen da al mismo tiempo con la tendencia social. Una vez traducido en arquetipos, el burgués muere. La renuncia a sus rasgos individuales, el descubrimiento del horror bajo la piedra de la cultura, marca la decadencia de la individualidad misma. Sin embargo, el horror es que el burgués no tuvo un sucesor; «nadie lo ha hecho». Tal vez se refiera a esto el relato de Gracchus, un antiguo cazador, un hombre violento que no consiguió morir. Tampoco la burguesía lo consiguió. En Kafka, la historia se convierte en un infierno porque no se hace caso a lo salvador. Este infierno lo abrió la propia burguesía tardía. Los campos de concentración del fascismo borraron la línea de demarcación entre la vida y la muerte; crearon un estado intermedio: esqueletos vivos, víctimas que no consiguieron suicidarse, la risa de Satanás sobre la esperanza de eliminar la muerte. Como en las epopeyas invertidas de Kafka, se fue a pique aquello en que la experiencia tiene su medida, la vida vivida desde sí misma hasta el final. Gracchus es lo contrario de la posibilidad que fue expulsada del mundo: morir viejo y ahíto de vida.

El estilo hermético de los textos de Kafka induce no sólo a contraponer su idea a la historia tan abstractamente como él mismo la trata en numerosos pasajes, sino también a segregar la obra de la historia. Pero precisamente en tanto que hermética, la obra de Kafka participa en el movimiento literario de la década en torno a la Primera Guerra Mundial, cuyo centro era Praga y cuyo entorno era el de Kafka. Sólo quien conozca gracias a los libros negros de la editorial Kurt Wolff textos como *La condena*, *La metamorfosis* o el capítulo sobre el fogonero ha leído a Kafka en su horizonte auténtico, el del expresionismo. Su mentalidad épica intentó evitar el gesto lingüístico del expresionismo, aunque lo dominó grandiosamente en frases como: «Pepi, orgullosa, con la cabeza echada hacia atrás, sonriendo eternamente, consciente irrefutablemente de su dignidad, agitando la trenza cada vez que se daba la vuelta y moviéndose apresuradamente de un lado a otro», o: «K. salió al exterior por la escalinata castigada por el recio viento y hundió la vista en la oscuridad». Los apellidos, sobre todos los de los relatos, desprovistos del nombre de pila,

como Wese y Schmar, recuerdan a los nombres de los personajes de las obras de teatro expresionistas. No pocas veces, el lenguaje de Kafka desmiente al contenido tan audazmente como en esa descripción estrepitosa de la pequeña tabernera: su brío saca a las palabras del estancamiento del relato. Al liquidar el sueño mediante su omnipresencia, el épico Kafka persiguió el impulso expresionista tan lejos como los poetas radicales. Su obra tiene el tono de la extrema izquierda: quien la nivela en lo humano general la falsea en sentido conformista. Formulaciones discutibles, como la de «trilogía de la soledad», conservan su valor porque subrayan un presupuesto que está en cada frase de Kafka. El principio hermético es el principio de la subjetividad completamente extrañada. No es una casualidad que Kafka, en las controversias de las que Brod habla, se opusiera a toda integración social; ésta es tematizada en *El castillo* debido sólo a esa oposición. Kafka es un discípulo de Kierkegaard sólo bajo el signo de la «interioridad sin objeto». Ésta explica rasgos extremos. Lo que la bola de cristal de Kafka contiene es más unívoco y, por tanto, más espantoso todavía que el sistema de fuera, pues en el espacio absolutamente subjetivo y en el tiempo absolutamente subjetivo no hay sitio para lo que podría trastornar a su propio principio, el del extrañamiento ineludible. Una y otra vez se lesiona el continuo espacio-temporal del «realismo empírico» mediante pequeños actos de sabotaje, igual que la perspectiva en la pintura contemporánea; por ejemplo, cuando al agrimensor lo sorprende en uno de sus paseos la llegada demasiado temprana de la noche. Lo indiferenciado de la subjetividad autárquica refuerza el sentimiento de incerteza y la monotonía de la obligación de repetir. Se renuncia a la interioridad que da vueltas sin oposición, y se convierte en un enigma lo que frena este movimiento, de una infinitud mala. Hay un anatema sobre el espacio de Kafka; el sujeto cerrado en sí mismo contiene la respiración, como si no pudiera atrapar nada que no sea como él. Bajo este anatema, la subjetividad pura se convierte en mitología, el espiritualismo coherente en el sometimiento a la naturaleza. La peculiar simpatía de Kafka por el nudismo y por la medicina naturista, su tolerancia con la superstición de Rudolf Steiner, no son rudimentos de inseguridad intelectual, sino que obedecen a un principio que, al prohibirse implacablemente lo diferenciador, pierde la

fuerza de distinguir y está amenazado por la misma regresión que Kafka domina como medio de exposición, por lo plurívoco, amorfo, anónimo. «El espíritu se sitúa libre y autónomo frente a la naturaleza porque la conoce como demoníaca: tanto dentro de sí como en la realidad exterior. Pero cuando el espíritu autónomo aparece como un cuerpo, la naturaleza toma posesión del espíritu donde éste se presenta de la manera más histórica: en el interior sin objeto... El contenido natural del mero espíritu “histórico” se puede considerar mítico». La subjetividad absoluta es al mismo tiempo sin sujeto. El yo sólo vive en la exteriorización; como resto seguro del sujeto que se cierra frente a lo extraño, se convierte en el resto ciego del mundo. El yo del expresionismo, al volver sobre sí mismo, se parece al excluido mundo de las cosas. En virtud de esta semejanza, Kafka conduce al expresionismo, cuyo carácter quimérico tuvo que percibir y al que empero fue fiel, a una épica no deseada; y a la subjetividad pura, que ha salido necesariamente de sí misma y se ha convertido en una cosa, Kafka la conduce a una objetualidad que se expresa en el extrañamiento. El límite entre lo humano y el mundo de las cosas se difumina. Esto es la razón de la afinidad de Kafka con Klee, de la que tanto se habla. Kafka denominaba a su manera de escribir «garabatear». Lo cósmico se convierte en el signo gráfico, las personas anatematizadas no actúan por sí mismas, sino como si hubieran caído en un campo magnético^[1]. Esta determinación exterior de las figuras interiores confiere a la prosa de Kafka la apariencia abismal de la objetividad sobria. La zona del no-poder-morir es al mismo tiempo la tierra de nadie entre el ser humano y la cosa: en ella, Odradek (al que Benjamin veía como un ángel al estilo de Klee) se encuentra con Gracchus, la modesta copia de Nemrod. Todo depende de la comprensión de estas producciones adelantadas, inconmensurables, y de otras más que también se sustraen a la manera habitual de entender a Kafka. Sin embargo, en toda la obra la despersonalización discurre por el ámbito de lo sexual. Igual que en el rito del Tercer Reich las chicas no pueden decir «no» a los potentados, el anatema kafkiano, el gran tabú, anula todos los tabúes menores que pertenecen a la esfera individual. El caso típico es el castigo de Amalia y su familia («corresponsabilidad familiar») porque ella se negó a complacer a Sortini. En los poderes triunfa la familia, el colectivo arcaico, sobre su

figura posterior, individuada. Los hombres y las mujeres tienen que juntarse sin resistencia, como los animales. Kafka convirtió su sentimiento neurótico de culpa, su sexualidad infantil y su obsesión con la «pureza» en el instrumento con que raspar el concepto aprobado de erotismo. La falta de opción y de recuerdo de la situación de los empleados en las grandes ciudades del siglo XX se convierte, igual que posteriormente en un célebre pasaje de *The Waste Land* de Eliot, en la imago de un estado pasado desde tiempos inmemoriales. Este estado es cualquier cosa menos un estado de hetairas. La suspensión de las reglas de la sociedad patriarcal deja a la vista su secreto, la opresión bárbara inmediata. Las mujeres son cosificadas como un simple medio para un fin: como objetos sexuales y como conexiones. Pero en este río revuelto Kafka pesca la imagen de la felicidad, la cual surge del asombro del sujeto cerrado herméticamente ante la paradoja de que empero pueda ser amado. La esperanza es tan inconcebible como la simpatía de las mujeres hacia los prisioneros en *El proceso*; el eros desencantado de Kafka es al mismo tiempo un agradecimiento masculino exaltado. Cuando la pobre Frieda dice que es la amante de Klammer, el aura de la palabra resplandece más que en los instantes más sublimes de Balzac o Baudelaire; cuando ella, mientras le dice al posadero que K. (que se ha escondido bajo la mesa) no está, le «pone su piecico en el pecho» y a continuación se agacha y «lo besa brevemente», encuentra el gesto al que el anhelo de una vida entera puede esperar en vano, y las horas que ambos pasan tumbados «en los pequeños charcos de cerveza y en las demás basuras con que el suelo estaba cubierto» son las horas de satisfacción en un país extranjero «en el que ni siquiera el aire tiene los mismos componentes que el aire de la patria». Esta capa fue descubierta por Brecht para la poesía. Pero al igual que en Brecht, también en Kafka el lenguaje del éxtasis está muy lejos del lenguaje expresionista. Mediante el elemento visual, Kafka dominó ingeniosamente la contradicción que hizo fracasar a toda la literatura expresionista: resolvió la cuadratura del círculo encontrando palabras para el espacio de la interioridad sin objeto, mientras que el alcance de cada palabra va más allá del «esto ahí» absoluto que hay que evocar. El elemento visual obtiene la primacía en tanto que elemento de los gestos. Sólo se puede narrar lo visible, mientras que al mismo tiempo está

extrañado completamente en la imagen. Verdaderamente, en la imagen. Kafka salva la idea del expresionismo cuando, en vez de intentar escuchar los sonidos primigenios, transfiere el hábito de la pintura expresionista a la literatura. Kafka se relaciona con aquélla de una manera similar que Utrillo con las tarjetas postales en las que al parecer se basó para pintar sus calles heladas. Para la mirada de pánico que ha sacado de los objetos todo elemento afectivo, los objetos se petrifican y se convierten en algo que no es ni un sueño (que es fácil de falsificar) ni una imitación de la realidad, sino la imagen enigmática de ésta, formada a partir de sus fragmentos dispersos. Algunos pasajes decisivos de Kafka se leen como si describieran unos cuadros expresionistas que nadie ha pintado todavía. Al final de El proceso, la mirada de Josef K. cae «en el último piso de la casa que lindaba con la cantera. Del mismo modo en que una luz parpadea, se abrieron las dos hojas de una ventana. Un hombre débil y delgado por la altura y la lejanía se asomó con un impulso y extendió los brazos hacia fuera. ¿Quién era? ¿Un amigo? ¿Una buena persona?». Este trabajo de transposición lo lleva a cabo el mundo de imágenes de Kafka. Se basa en la exclusión rigurosa de todo lo musical, de todo lo parecido a la música, en la renuncia a oponerse antitéticamente al mito; de acuerdo con Brod, Kafka no era una persona musical en el sentido habitual del término. Su grito mudo contra el mito es: no ofrecerle resistencia. Y este ascetismo le regala a Kafka una relación profundísima con la música en pasajes como ese canto del teléfono en El castillo, la musicología de las Investigaciones de un perro y uno de los últimos relatos que acabó, Josefina . Su esquiva prosa, al desprestigiar los efectos musicales, actúa como la música. Interrumpe sus significados como las columnas de la vida en los cementerios del siglo XIX, y las líneas de rotura son sus claves.

La épica expresionista es paradójica. Narra lo que no se puede narrar: el sujeto limitado a sí mismo y por tanto esclavo, que ni siquiera existe. Disociado en los momentos coactivos de su propia confusión, privado de la identidad consigo mismo, el sujeto no conoce la duración de la vida; la interioridad sin objeto es espacio en el sentido exacto de que todo lo que ella funda obedece a la ley de la repetición ajena al tiempo. Esta ley relaciona la obra de Kafka con la ahistoricidad. No le es posible ninguna

forma constituida por el tiempo en tanto que unidad del sentido interior; Kafka ejecuta una sentencia sobre la épica grande cuya fuerza Lukács ya observó en autores tan tempranos como Flaubert y Jacobsen. Lo fragmentario de las tres grandes novelas, que apenas corresponden al concepto de novela, depende de su forma interior. Estas novelas no se pueden acabar como experiencia del tiempo redondeada en una totalidad. La dialéctica del expresionismo conduce en Kafka a la equiparación con relatos de aventuras formados por series de episodios. Kafka amaba estas novelas. Al adoptar su técnica, Kafka se aleja de la cultura literaria establecida. A sus modelos ya conocidos habría que añadir, aparte de Walser, el comienzo de Arthur Gordon Pym de Poe y algunos capítulos de *Der Amerika-Müde* de Kürnberger, como la descripción de una vivienda de Nueva York. Sobre todo, Kafka se solidariza con los géneros literarios apócrifos. El rasgo de lo sospechoso universalmente, inscrito profundamente en la fisonomía de nuestra época, lo aprendió Kafka de la novela policíaca. En ésta, el mundo de las cosas adquiere la supremacía sobre el sujeto abstracto, y Kafka la utiliza para convertir las cosas en emblemas omnipresentes. Las grandes obras son casi novelas de detectives en las que no se consigue descubrir al asesino. Más interesante aún es la relación con Sade, un autor que no está claro si Kafka lo conocía. Como los inocentes en Sade (y en el cine cómico americano y en los tebeos), el sujeto de Kafka (en especial el emigrante Karl Rossmann) sale de una situación desesperada para entrar en otra: las estaciones de las aventuras épicas se convierten en estaciones de un vía crucis. El nexo cerrado de inmanencia se concreta como fuga de prisiones. La enormidad, a la que le falta el contraste, se convierte en el mundo entero, en la norma, al igual que en Sade y a diferencia de la novela irreflexiva de aventuras, que busca acontecimientos extraordinarios y confirma así los acontecimientos habituales. Pero en Sade y Kafka trabaja la razón para sacar a la luz la locura objetiva mediante el *principium stilisationis* de la locura. Ambos pertenecen, en niveles diferentes, a la Ilustración. En Kafka, el golpe de desencantamiento de la Ilustración es el «Así es». Kafka cuenta qué está pasando, pero sin hacerse ilusiones sobre el sujeto, que en la consciencia extrema de sí mismo (de su inanidad) se arroja sobre un montón de

chatarra, igual que la máquina de matar se arroja sobre lo que le han entregado. Kafka escribió la robinsonada total, la robinsonada de una fase en la que cada persona se ha convertido en su propio Robinson y va a la deriva en una balsa sin timón y cargada con trastos de todo tipo. La conexión entre robinsonada y alegoría, cuyo origen está en el propio Defoe, no es ajena a la tradición de la gran Ilustración. Forma parte de la lucha de la primera burguesía contra la autoridad religiosa. El n.º 8 de los Axiomata que Lessing (un autor muy apreciado por Kafka) escribió contra el pastor ortodoxo Goeze habla de un «predicador luterano destituido del Palatinado» que se traslada a una colonia británica de América con su familia, «formada por niños de ambos sexos». El barco naufraga, y la familia se salva junto con un catecismo en una isla deshabitada de las Bermudas. Varias generaciones después, un predicador de Hessen encuentra a los descendientes en la isla. Hablan un alemán «en el que no creía oír nada más que giros y modismos del catecismo de Lutero». Los descendientes son ortodoxos, «a excepción de unas minucias. Naturalmente, el catecismo estaba completamente gastado tras ciento cincuenta años, y ya no les quedaba de él más que las tapas de la encuadernación. “En estas tapas”, le dijeron, “está todo lo que sabemos”. “Estaba, amigos míos”, dijo el predicador. “Sigue estando”, dijeron. “Nosotros no sabemos leer, apenas sabemos qué significa leer, pero nuestros antepasados se lo oyeron leer a sus antepasados. Y éstos conocieron al hombre que hizo las tapas. Se llamaba Lutero y vivió poco tiempo después de Jesucristo”». Más cerca aún de Kafka está La parábola de Lessing, que comparte con él un momento involuntario de lo oscurecido. Goeze la malentendió por completo. La forma parabólica es difícil de separar de la intención ilustrada. Al atribuir a los materiales naturales (¿el asno de Esopo no se deriva del asno del oknos?) significados y enseñanzas humanos, el espíritu se reconoce en ellos y rompe así el anatema mítico al que su mirada se enfrenta. Unos pasajes de la parábola de Lessing, que éste quería volver a publicar con el título El palacio incendiado, son un buen ejemplo de esto porque la consciencia del enredo mítico estaba ausente de ellos, mientras que despierta en pasajes análogos de Kafka. «Un rey sabio y activo de un reino muy grande tenía en su capital un palacio de dimensiones enormes y de una arquitectura muy

especial. Las dimensiones eran enormes porque el rey había reunido en torno a sí a todas las personas que necesitaba como ayudantes o instrumentos de su gobierno. Y la arquitectura era especial porque vulneraba casi todas las reglas admitidas... Allí estaba, después de muchos años, con toda la pulcritud y perfección que le diera la última mano de los constructores; desde fuera un poco incomprensible, desde dentro lleno de luz y de coherencia. Quien se consideraba un entendido en la arquitectura se sentía ofendido por las fachadas, que estaban interrumpidas aquí y allá con unas pocas ventanas grandes y pequeñas, redondas y cuadradas, mientras que había muchas puertas y portales de varias formas y tamaños... No se entendía para qué hacían falta tantas y tan diversas entradas, pues un gran portal a cada lado habría sido más adecuado. Pues muy pocos comprendían que por las diversas puertecitas todo el que fuera llamado a palacio llegaría por el camino más corto e infalible adonde lo necesitaban. Y surgieron así algunas disputas entre los presuntos entendidos, en las que quienes no habían tenido la oportunidad de ver el interior del palacio eran los que más se acaloraban. Se daba una circunstancia que a primera vista se creía que haría la disputa más ligera y breve, pero que al final la complicó al máximo y le proporcionó alimento abundante para prolongarla con obstinación. Se creía tener varios planos antiguos que eran obra de los primeros constructores del palacio: y estos planos estaban anotados con palabras y signos cuyo lenguaje se había perdido... En cierta ocasión, cuando la disputa sobre los planos no estaba resuelta, sino adormecida, a medianoche resonó de repente la voz de los vigías: “¡Fuego! ¡Fuego en el palacio!”... Todo el mundo se puso en movimiento; como si el fuego no estuviera en el palacio, sino en casa de cada cual, todos buscaron lo más valioso que creían tener: su plano. “¡Salvemos sólo esto!”, pensaron todos. “¡El palacio no puede arder ahí más propiamente que como está aquí!”... Si hubiera dependido de estos laboriosos discutidores, el palacio habría podido arder realmente. Pero los asustados vigías habían confundido una aurora boreal con un incendio». Apenas harían falta unas pequeñas modificaciones para convertir esta historia, que es un eslabón entre Pascal y los Diapsalmata ad se ipsum de Kierkegaard, en una historia de Kafka. Éste sólo habría tenido que subrayar más los rasgos extravagantes y monstruosos de la

construcción a costa de su funcionalidad, sólo habría tenido que presentar la frase «El palacio no podría arder más propiamente que como está en el plano» como el dictamen de una de esas oficinas cuyo único principio jurídico dice *quod non est in actis non est in mundo*, y de este modo la apología de la religión contra su interpretación anquilosada se habría convertido en la denuncia del poder numinoso mediante su propia interpretación. El oscurecimiento, la quiebra de la intención parabólica, son consecuencias de la Ilustración. Cuanto más reduce la Ilustración al ser humano a lo objetivo, más impenetrables están ante él los contornos de lo meramente existente, que él no consigue disolver por completo en subjetividad y de donde extrajo empero lo conocido. Kafka reacciona en el espíritu de la Ilustración a su recaída en la mitología. Lo han comparado muchas veces con la Cábala . Si esto es correcto, sólo lo pueden decidir quienes conozcan los textos. Pero si en su última fase la mística judía desaparece en la Ilustración, hay que estudiar la afinidad del ilustrado tardío Kafka con la mística antinómica.

La teología de Kafka es antinómica, si una teología puede serlo, frente al mismo Dios cuyo concepto Lessing defendió contra la ortodoxia: el de la Ilustración. Se trata de un *deus absconditus* . Kafka se convierte en el acusador de la teología dialéctica, en la que se le incluye por error. Lo «completamente diferente» de que ésta habla converge con las fuerzas míticas. El Dios completamente abstracto, indeterminado, depurado de todas las cualidades antropomórfico-mitológicas, se transforma en el Dios plurívoco y amenazador, que no despierta más que miedo y espanto. Su «pureza», que imita la del espíritu que en Kafka establece la interioridad expresionista como absoluta, restablece en el pavor ante lo radicalmente desconocido el antiquísimo pavor de la humanidad sometida a la naturaleza. La obra de Kafka retiene el momento en que la fe depurada se revela una fe impura y la desmitologización se revela una demonología. Kafka es un ilustrado en el intento de rectificar el mito que aparece así, de llevar el proceso contra él ante un tribunal de revisión. Las variaciones de los mitos que se han encontrado entre los papeles póstumos de Kafka dan testimonio de su lucha por esa corrección. La novela *El proceso* es el proceso sobre el proceso. En tanto que crítico, no en tanto que heredero, Kafka emplea

motivos del libro de Kierkegaard Temor y temblor . Las instancias que Kafka presenta a la autoridad competente describen el juicio sobre el ser humano para acusar al derecho. Kafka no dejó duda sobre el carácter mítico del derecho. Un pasaje de El proceso habla de la diosa de la justicia, de la guerra y de la caza como una sola diosa. La teoría de Kierkegaard sobre la desesperación objetiva pasa a la interioridad absoluta. El extrañamiento absoluto, a merced de la existencia de la que se ha separado, es estudiado como el infierno que ya era, sin saberlo, en Kierkegaard. Como el infierno desde la perspectiva de la redención. El extrañamiento artístico de Kafka, el medio para hacer visible el extrañamiento objetivo, obtiene su legitimación del contenido. Su obra finge un lugar desde el que la Creación parece tan deteriorada como se supone que el infierno está. En la Edad Media, la tortura y la pena de muerte se ejecutaban en los judíos boca abajo; ya en un célebre pasaje de Tácito se critica su religión por invertida. A los delinquentes se les colgaba con la cabeza hacia abajo. El agrimensor Kafka fotografía la superficie de la Tierra tal como estas víctimas tuvieron que verla durante las inacabables horas de su agonía. Sólo gracias a este tormento se le ofrece la óptica de la salvación. Considerar a Kafka un pesimista, un existencialista de la desesperación, es un error, igual que considerarlo un maestro de la salvación. Kafka hizo honor al veredicto de Nietzsche sobre las palabras «optimismo» y «pesimismo». La fuente de luz que enciende infernalmente las grietas del mundo es la fuente óptima. Pero lo que para la teología dialéctica era luz y sombra es intercambiado. Lo absoluto no le muestra a la criatura condicionada su lado absurdo (esta doctrina conduce ya en Kierkegaard a algo peor que una simple paradoja y entronizaría en Kafka la locura), sino que el mundo se revela tan absurdo como le parecería al intellectus archetypus . El reino medio de lo condicionado se vuelve infernal bajo los ojos artificiales de los ángeles. Hasta este punto tensa Kafka el expresionismo. El sujeto se objetiva rompiendo el último acuerdo. Aparentemente, esto está en contradicción con la teoría que se puede deducir de los textos de Kafka y con el respeto bizantino que él (como persona) mostraba a unas fuerzas peculiares. Pero la ironía de estos rasgos, que se ha observado a menudo, forma parte del contenido doctrinal. Kafka no predicó la humildad, sino que recomendó el

modo de comportamiento más acreditado contra el mito: la astucia. Para él, la única (y debilísima) posibilidad de que el mundo no tenga razón es darle la razón. Como el niño del cuento, hay que hacerse muy pequeño, hay que convertirse en una víctima indefensa y no insistir en que la justicia está de nuestro lado, siguiendo así la costumbre del mundo del trueque, que reproduce sin cesar la injusticia. El humor de Kafka desea la reconciliación del mito por medio de una especie de mimetismo. Kafka sigue también aquí esa tradición de la Ilustración que se extiende desde el mito de Homero hasta Hegel y Marx, en los que la acción espontánea, el acto de libertad, equivale a la realización de la tendencia objetiva. Pero desde entonces el peso de la existencia ha crecido desproporcionadamente para el sujeto, y con él la falsedad de la utopía abstracta. Igual que hace milenios, Kafka busca la salvación quedándose con la fuerza del rival. El hechizo de la cosificación tiene que romperse cuando el sujeto se cosifica a sí mismo. Lo que le sucede al sujeto ha de ejecutarlo él mismo. «Por última vez, psicología»: a los personajes de Kafka se les indica que dejen su alma en el guardarropa, en un instante de la lucha social en el que la única oportunidad del individuo burgués consiste en negar su propia composición y la situación clasista que lo ha condenado a lo que él es. Al igual que su compatriota Gustav Mahler, Kafka simpatiza con los desertores. El lugar de la dignidad humana, el concepto burgués supremo, lo ocupa en Kafka la rememoración saludable de la semejanza con el animal, de la que se alimenta toda una capa de sus relatos. El sumergimiento en el espacio interior de la individuación que se consume en esa autorreflexión choca con el principio de la individuación, con esa autoposición que la filosofía sancionó, con la oposición mítica. Se busca una reparación cuando el sujeto abandona la oposición. Kafka no glorifica el mundo mediante la subordinación, sino que se opone a él sin violencia. Entonces, el poder tiene que admitir qué es, y Kafka se basa en esto. El mito ha de sucumbir a su propia imagen reflejada. Los protagonistas de *El proceso* y *El castillo* se vuelven culpables no mediante su culpa (no la tienen), sino porque intentan poner de su lado al derecho. «El pecado original, la vieja injusticia que el ser humano cometió, consiste en el reproche que el ser humano hace (y del que no desiste) de que se ha cometido con él una injusticia, que se ha

cometido en él el pecado original». Por eso, los inteligentes discursos de estos personajes, en especial los del agrimensor, tienen algo estúpido, paleta, ingenuo: su sana racionalidad refuerza la ofuscación contra la que se alza. Kafka quiere sobrepujar al mundo mediante la cosificación del sujeto, que el propio mundo reclama: lo muerto se convierte en el mensaje del descanso sabático. Esto es el reverso de la teoría kafkiana de la muerte fracasada: que la Creación dañada ya no puede morir es la única promesa de inmortalidad que el ilustrado Kafka no castiga con la prohibición de las imágenes. Esto enlaza con la salvación de las cosas; de las cosas que ya no están enredadas en el nexo de culpa, que son inintercambiables, inútiles. A estas cosas se refiere la capa de significado más interior de lo obsoleto en Kafka. Su mundo de ideas parece, como en el teatro natural de Oklahoma, un mundo de productos imposibles de vender: ningún teológúmeno podría estar más cerca de Kafka que el título de una película americana: *Shopworn Angel*. Mientras que en los intérieurs en que viven personas reside la desdicha, los escondrijos de la infancia, lugares olvidados como la escalera, son lugares de esperanza. La resurrección de los muertos debería suceder en el cementerio de coches. La inocencia de lo inútil pone el contrapunto a lo parasitario: «La ociosidad es la madre de todos los vicios y la coronación de todas las virtudes». De acuerdo con el testimonio de la obra de Kafka, en el mundo enredado todo lo positivo, toda contribución, casi se podría pensar que incluso el trabajo que reproduce la vida, sólo sirve para fomentar el enredo. «Todavía tenemos que hacer lo negativo: lo positivo ya nos está dado». El único remedio contra la semiinutilidad de la vida que ahí no vive sería la inutilidad total. De este modo, Kafka se alía con la muerte. La Creación adquiere la primacía sobre lo vivo. El yo, la posición más interior del mito, queda deshecho, y el engaño de la mera naturaleza es rechazado. «El artista esperó hasta que K. se calmó, y entonces decidió seguir escribiendo, ya que no tenía otra salida. La primera línea pequeña que hizo fue para K. una redención, pero el artista la hizo con gran repugnancia; la escritura no era tan bella, sobre todo parecía faltar el oro, el trazo era pálido e inseguro, pero la letra era muy grande. Era una J, casi ya estaba acabada cuando el artista dio una patada al túmulo y la tierra de los alrededores salió por los aires. Por fin, K. lo entendió; ya no tenía tiempo para disculparse;

hundió los dedos en la tierra, que apenas ofreció resistencia; todo parecía preparado; sólo en apariencia había una costra fina de tierra; tras ella se abría con paredes escarpadas un agujero grande en el que K., vuelto de espaldas por una corriente suave, se sumergió. Mientras que abajo, la cabeza todavía sobre el cuello, ya era acogido por la profundidad impenetrable, arriba su nombre corría sobre la piedra con adornos potentes. Arrebatado por esta visión, K. despertó». Sólo el nombre, que queda patente con la muerte natural, y no el alma viva, responde de la parte inmortal.

[1] Esto condena las dramatizaciones. El drama sólo es posible en la medida en que la libertad está presente, aunque sea escapándose; toda otra acción sería inane. Los personajes de Kafka son golpeados por un matamoscas antes aun de que se muevan; quien los arrastre como héroes a una escenario trágico se burla de ellos. André Gide habría seguido siendo el autor de Paludes si no hubiera maltratado a El proceso; no debería haber olvidado, en esta época de analfabetismo creciente, que el medio de las obras de arte no es accidental. Las adaptations deberían estar reservadas a la industria de la cultura.<<

Sin imagen directriz
Parva aethetica

Sin imagen directriz En vez de un prólogo

Cuando la emisora de radio RIAS me invitó a hablar sobre las normas y las imágenes directrices en la estética de la actualidad, me declaré incapaz de adoptar un concepto como el de imagen directriz y emplearlo positivamente. Me parece imposible formular hoy una estética invariante, de normas generales. Expliqué a los responsables de la emisora que yo sólo podría tratar ese tema si me permitían expresar esta posición; liberalmente, me lo permitieron. Así pues, no soy un pintor de brocha gorda que va a pintar unas imágenes directrices en la pared; tampoco voy a sumarme a la moda ontológica, que sigue estando muy difundida, para decir unos cuantos disparates más o menos solemnes sobre los valores eternos del arte. Sobre las imágenes directrices y las normas sólo puedo hablar, y fragmentariamente, como problema. Me encuentro en una situación similar a la que expone un texto célebre en la historia de la filosofía: «Lo que hay que hacer, e inmediatamente, en un momento determinado del tiempo depende por completo, naturalmente, de las circunstancias históricas dadas en las que hay que actuar. Pues bien, esa pregunta se plantea en el país de la niebla, así que el problema es fantasmal, y la única respuesta es la crítica de la pregunta misma».

La expresión «imagen directriz», con su tono ligeramente militar, se popularizó en Alemania después de la Segunda Guerra Mundial. Pertenece a una crítica conservador-restauradora de la cultura a ambos lados de la frontera con la República Democrática Alemana que se nutre de motivos del primer Romanticismo alemán (el de Novalis y Friedrich Schlegel) y se basa en la reacción negativa al arte contemporáneo: éste le parece desgarrado, dominado por la arbitrariedad subjetiva, repugnante, incomprensible, encerrado en una torre de marfil. La figura que el arte moderno ha adoptado en todas sus manifestaciones como consecuencia de su desarrollo objetivo es una culpa con la que se hace cargar a la mentalidad

esotérica, ajena al pueblo y desarraigada de los productores, o en todo caso al lamentable destino de éstos. Es innegable la afinidad de estas reflexiones con las reflexiones habituales en los sistemas totalitarios de ambos tipos, aunque en Occidente se sirvan a veces de una terminología más humana. Operan con una sociología vulgar, de acuerdo con la cual la sociedad del pasado, la feudal o la absolutista, estaba cohesionada, mientras que la actual sociedad abierta carece de una ley vinculante. Equiparan la cohesión con lo que da sentido, con lo positivo, y afirman que cada obra de arte tuvo en el pasado su lugar, su función, su legitimación, mientras que hoy está condenada a la arbitrariedad y no vale nada. Para que el arte pueda tener validez objetiva –afirman–, necesita una estructura consistente que le proporcione el canon de lo correcto y de lo falso. Pero como la sociedad ya no es esa estructura, reclaman (en el caso de que esto no se pueda decretar totalitariamente) que se establezca al menos un orden espiritual, del que por cierto suelen decir que no se puede establecer, sino que hay que descubrirlo en el ser. Este orden espiritual ha de proporcionar lo que en el estado de feliz ingenuidad estaba garantizado por la constitución de la sociedad y del espíritu. La cuestión de las normas y de las imágenes directrices en la estética surge cuando el permiso y la prohibición ya no son incuestionables, mientras que sin ellos (sin lo que en América llaman *frame of reference*) no se cree poder salir adelante.

He simplificado este tipo de argumentación para sacarle punta a la cuestión. Pero la estructura de la crítica de la cultura que utiliza el concepto de imagen directriz no está muy lejos de la sencillez de esas reflexiones. No alardea de la simplicidad de la gran sencillez, de la verdad antigua, sino de la simplicidad del terrible *simplificateur* (del que ya se habla demasiado). Esas tesis son falsas; aunque suenen plausibles, aunque apelen con decisión a quienes se sienten excluidos del arte moderno y se enojan con lo que el arte moderno dice y lo que ellos no quieren admitir. La cohesión social cuya pérdida se lamenta en relación con el arte era heterónoma, fue impuesta en buena medida a las personas. No desapareció por culpa de un pecado original histórico o de una pérdida de equilibrio provocada por el destino, sino que la obligación que hoy tantos echan de menos se había vuelto insoportable porque el avance del conocimiento demostró que el contenido

espiritual con el que esa obligación se justificaba y al que se glorificaba en tanto que vinculante era falso. A diferencia de lo que sucedía hace ciento cincuenta años, hoy nos avergonzamos de entusiasmarnos con la Edad Media porque somos conscientes de la impotencia de ese entusiasmo, de la imposibilidad de que la humanidad retroceda a un nivel preburgués, y por consiguiente no podemos proclamar un estado espiritual que sin una estructura social como la medieval o la de los gremios carecería de una base real, de raíces.

Hacia los desenterrados valores eternos nos arrastra el argumento de que la cualidad estética de las obras de la época preburguesa era superior al arte moderno gracias a su redondez, a su claridad. Sin embargo, la superioridad cualitativa de las obras de arte de los tiempos presuntamente repletos de sentido es cuestionable. Lo que reventó su orden no es una consecuencia de un cambio abstracto de los tiempos o de los «estilos de pensamiento», sino que la necesidad de crítica participa esencialmente en el cambio. Bach se distingue de sus predecesores, como Schütz o Johann Kaspar Fischer, no sólo por el espíritu subjetivo de la época, sino también por la consciencia de la insuficiencia de sus predecesores. Una fuga de Bach es, en tanto que fuga, mejor, más proporcionada y coherente que las rudimentarias fugas del siglo XVII; la pintura tuvo que aprender laboriosamente la perspectiva espacial. En el criticado siglo XIX aún había quien se atrevía a decir estas cosas, en vez de dar por sentado que lo más digno en el arte es lo ingenuo, lo poco consciente de sí mismo. El ataque de Gottfried Keller al anacrónico poeta épico Jeremias Gotthelf es un gran documento de esta claridad de ideas y de este coraje civil. Por el contrario, hoy el historicismo y la cultura sin ingenuidad causan tanto terror que nadie se atreve a reprochar a los productos letárgicos y esclavos una insuficiencia que no es compensada por su antigüedad, cuya santidad suele deberse más al estado bajo de las fuerzas productivas que al hálito del primer día de la creación. Cuanto menos ingenua es la consciencia estética, más sube la cotización de la ingenuidad.

En este contexto se suele equiparar la unidad del estilo al que las obras pertenecen, su canalización en los procedimientos tradicionales, con su propia calidad. Se pasa por alto que la calidad estética es un resultado de la exigencia específica de cada obra y de la unidad superior del estilo al que

pertenecen. La canalización mediante el estilo, las sendas abiertas que se pueden seguir sin grandes esfuerzos, son confundidas con la cosa misma, con la realización de su objetividad específica. El arte grande nunca se ha agotado en la concordancia de la obra con su estilo. El estilo es producido por la obra y se constituye en contacto con ella. Hay razones para suponer que, también en el pasado, las obras más significativas son aquéllas en las que el sujeto y su expresión no se encuentran en esa unidad inquebrantable con el todo que la docilidad estilística sugiere. Sólo en la superficie parecen las grandes obras de arte del pasado cohesionadas e idénticas a su lenguaje. En verdad son campos de fuerza en los que se dirime el conflicto entre la norma y lo que intenta expresarse en ellas. Cuanto más alto es su rango, más enérgicamente disputan este conflicto, a menudo renunciando a ese éxito afirmativo que se suele ensalzar. Si es verdad que las grandes obras de arte del pasado no fueron posibles sin un estilo, también lo es que se opusieron al estilo. El estilo alimentó a las fuerzas productivas, y al mismo tiempo las encadenó. En la música de hoy se manifiesta con decisión la disonancia, que elimina finalmente la consonancia y el propio concepto de disonancia, y se puede mostrar que desde hace muchos siglos los compositores son atraídos por la disonancia, que les ofrece la posibilidad de expresar la subjetividad oprimida, el sufrimiento bajo la falta de libertad, la verdad sobre la maldad dominante. Los instantes supremos fueron aquéllos en que el momento disonante se impuso y empero se disolvió en el equilibrio del todo, historiografía interior de la negatividad e imagen anticipadora de la reconciliación. La pintura actual se despoja de la última semejanza con lo objetual, y los cuadros y las esculturas significativos del pasado sólo fueron forzados por la convención y por las exigencias de los clientes o del mercado a parecerse claramente a las cosas. La fuerza de la obra los impulsó más allá, igual que a los músicos más allá del sonido armonioso: aun a riesgo de repetir cosas bien sabidas, menciono los nombres de dos pintores que pertenecían al ámbito teológico: Grünewald y El Greco. La frase de Valéry de que lo mejor de lo nuevo en el arte corresponde siempre a una necesidad antigua tiene un alcance enorme; no sólo explica los movimientos más arriesgados de lo nuevo (a los que se difama como experimentos) como la respuesta necesaria a preguntas no

contestadas, sino que además destruye la apariencia ideológica de seguridad feliz que lo pasado suele adquirir sólo porque el sufrimiento antiguo no se lee inmediatamente ahí como una clave del sufrimiento del mundo actual.

Las normas del pasado no se pueden restaurar porque sus presupuestos han desaparecido; basarse en ellas sería tan arbitrario como ese estado que el conservadurismo cultural suele descalificar por anárquico. Las normas, cuya legitimación está ahora en cuestión, tenían sentido gracias a lo que Hegel llama «sustancialidad»: no estaban frente a la vida y a la consciencia como algo puesto desde fuera, sino que (aun siendo cuestionables) tenían cierta unidad con la vida y el espíritu. Sin esta sustancialidad, si el espíritu no se reencuentra en las normas de acuerdo con las cuales actúa, es inútil buscar normas e imágenes directrices. No es una casualidad que se busque en el pasado. Se sabe que no hay normas sustanciales, que su proclamación requeriría un acto de arbitrariedad y sería problemática. Pero a lo pasado se le atribuye sustancialidad, ignorando que el proceso que la destruyó es irreversible. Como dice Hegel, el espíritu no es capaz de retomar cosmovisiones del pasado por el bien del arte, de apropiárselas sustancialmente. El movimiento crítico del nominalismo, que anuló la supremacía abstracta del concepto sobre lo individual subsumido en él, no se puede borrar de la estética con una sentencia, como tampoco de la metafísica y de la teoría del conocimiento. El deseo de hacer esto, que resulta sospechoso por su actitud y su orden, no garantiza la verdad y objetividad de lo que busca. Hoy, igual que hace ochenta años, vale la idea de Nietzsche de que justificar un contenido a partir de la necesidad de tenerlo es más un argumento contra él que a favor de él.

Innegablemente, esta necesidad ha aumentado; al menos, quienes se consideran positivos intentan sin cesar infundírsela a la gente. La crítica tendría que estudiar esa necesidad, así como la situación en la que surge y a la que se opone en apariencia. Ambas son propiamente lo mismo: una consciencia cosificada. El movimiento histórico ha separado a la razón imperante, como un fin en sí mismo, de su objeto, como mera materia de esa razón. De este modo ha vaciado la idea de objetividad y verdad, que ella misma había formulado. La caída de esta idea se ha convertido en el sufrimiento de la reflexión. La antítesis congelada de sujeto y objeto

prosigue en una actitud que se imagina las normas de una manera abstracta, separada y objetualizada, como si fueran esos arenques que están colgados en el techo y que los hambrientos intentan atrapar. Las normas son contrastadas con la consciencia de una manera exterior, extrañada; la consciencia no las percibe como algo propio, igual que le sucede con el poderoso mundo de cosas del estado actual, a cuyo dictado las personas se someten sin rechistar, como si fueran impotentes. La palabra «valores», que desde Nietzsche se emplea para referirse a normas no sustanciales, separadas de los seres humanos, y que no es una casualidad que proceda de la esfera de lo cósmico por excelencia, de la esfera del intercambio económico, deja más claro que cualquier crítica en qué consiste esta invocación de las imágenes directrices. Si se reclaman ideas directrices, ya no son posibles; si se proclaman desde el deseo desesperado, se convierten en unas fuerzas ciegas y heterónomas que agravan la impotencia y, por tanto, concuerdan con la mentalidad totalitaria. En las normas y en las imágenes directrices que han de orientar imperturbablemente a las personas en una producción espiritual cuyo principio fundamental es la libertad se refleja la debilidad de su yo frente a situaciones sobre las que creen no tener ningún poder, así como la fuerza ciega de lo existente. Quienes contraponen al «caos» de hoy un cosmos de valores están diciendo que ese caos ya se ha convertido en la ley de su actuación y su pensamiento. Ignoran que las normas y los criterios artísticos, si han de ser algo más que marcas identificativas de la mentalidad prescrita, no se pueden hipostasiar como algo acabado y válido más allá del ámbito de la experiencia viva. Para el arte ya no hay otras normas que las que se forman en la lógica de su propio movimiento y que puede cumplir una consciencia que las respeta, produce y cambia. Muy pocos tienen la capacidad y la voluntad de llevar a cabo esto, que se ha vuelto muy difícil como consecuencia de la decadencia de todos los lenguajes expresivos dados. La compacta mayoría, que frente a ellos alardea de imágenes directrices y normas, tiene una situación muy cómoda porque puede propagar la línea de menor resistencia como una línea del ethos superior, del arraigo e incluso de la dignidad existencial.

Hoy, unas normas obligatorias serían simplemente unas normas impuestas y no obligarían a nadie, aunque fueran obedecidas. Lo que las

complaciera no sería más que complaciente y acabaría en el pastiche o en la copia. Sin embargo, a la mayoría le resulta difícil comprender lo fundamental: que la renuncia total a la norma estática y abstracta no deja a la producción artística en manos de la relatividad. Insistir en esto es desagradable porque te acerca a quienes, para no volverse impopulares, añaden a la crítica la aseveración de que no lo decían con mala intención, de modo que lo que han expulsado por la puerta principal vuelve a entrar de matute por la puerta trasera. Pero quien desconfíe de esta costumbre no podrá negar que la fuerza que la búsqueda de las imágenes directrices delata consiste en distinguir en la cosa misma, sin falsos miramientos, lo correcto y lo incorrecto, lo verdadero y lo falso. La renuncia a esto, que abandona la seriedad estética y entrega abiertamente el procedimiento a ese capricho que ocultamente provoca también la búsqueda de las imágenes directrices, es tan débil como a la inversa la mentalidad autoritaria en el arte. Pero el conocimiento de la legalidad concreta de las obras de arte, emancipada del precepto general, no puede petrificarse de nuevo como un catálogo de lo permitido y lo prohibido. En cierta ocasión comparé la producción artística y el procedimiento de su conocimiento adecuado con un minero de mala fama y sin luz que no ve por dónde va, pero al que su tacto le indica con precisión la organización de las galerías, la dureza de las resistencias, los lugares resbaladizos y los puntos peligrosos y dirige sus pasos sin entregarlos al azar. Si llegáramos desde aquí a la conclusión de que todo conocimiento de lo correcto y lo falso del arte contemporáneo es indeseable y que hay que obedecer ciegamente a la coherencia de la concepción, nos estaríamos precipitando con esta resignación del pensamiento frente a la oscuridad de la figura estética. Como las características de las cosas aún por realizar que se comunican al sensorio del artista hay que elevarlas a la consciencia autocrítica mediante la reflexión para que el artista produzca algo digno del ser humano, la producción queda conectada con el concepto pese a su inmanencia concreta en el objeto particular. La justificación oculta de esto puede consistir en que hasta en los impulsos más individuales de la obra de arte, inconmensurables para los esquemas aportados desde fuera, sobrevive una legalidad objetiva como la que en tiempos constituyó el lenguaje formal manifiesto y objetivo del arte. La única respuesta posible a

la necesidad de normas, si no es sólo debilidad, sino que en tanto que debilidad indica una penuria, sería que la producción se entregara, sin mirar de reojo hacia fuera, a la obligación de su aquí y ahora, con la esperanza de que la coherencia de esta individuación la acredite como objetividad y que lo particular a lo que la obra de arte hace justicia se revele como lo general.

Pese a todas las reservas, esto habría que decirlo con mayor generalidad. Hoy, toda obra de arte debería estar formada por completo, no debería contener ni un punto muerto, ni una forma recibida heterónomamente. El hecho de que una obra busque esto o no respete la pretensión de lo absoluto que plantea con su mera existencia decide sobre su nivel formal. En una situación en la que ya ningún lenguaje estilístico eleva lo mediocre, si es que lo hizo alguna vez, sólo las obras del nivel formal máximo tienen derecho a la vida; lo mediocre, que prefiere no esforzarse, se ha convertido inmediatamente en lo malo. Cómo tiene que proceder la obra de arte para cumplir estos rigurosos criterios no depende de una regla casual, establecida por uno mismo. Aunque el consejo de Hans Sachs a Walther von Stolzing habla con precisión de la decadencia de lo que hoy nos presentan como normas e imágenes directrices, no explica el contenido objetivo del procedimiento subjetivo. La ligazón que se busca inútilmente en la cosmovisión está ante todo en el material con que los artistas tienen que trabajar. Haber comprendido esto es un mérito importantísimo de las corrientes conocidas con los nombres de Objetividad y Funcionalismo. En el material está sedimentada la historia. Sólo quien sea capaz de distinguir en el material lo adecuado históricamente y lo irremediamente anticuado producirá de una manera que haga justicia al material. Los artistas tienen esto presente cada vez que evitan colores, formas o sonidos que serían posibles en la naturaleza, pero que como consecuencia de asociaciones históricas se oponen al sentido específico de lo que ellos tienen que hacer aquí y ahora. Otra manera de decir esto es que el material no está formado por unos elementos abstractos y atomistas que en sí mismos carecen de intención y de los que las intenciones artísticas pueden adueñarse a capricho, sino que aporta intenciones a la obra. La obra sólo puede acogerlas comprendiéndolas, amoldándose a ellas y modificándolas. No se pinta con colores, no se compone con sonidos, sino con relaciones

cromáticas y sonoras. El concepto artístico de material empobrecería y perdería su objetividad si hiciera tabula rasa e ignorara las características de aquello en lo que se ejecuta.

La esfera en que se puede decidir sobre lo correcto y lo falso de una manera obligatoria, pero sin recurrir a engañosas imágenes directrices, es la esfera técnica. Este conocimiento, que Valéry formuló incomparablemente en sus escritos estéticos, debería tenerlo presente todo arte moderno que no quiera deslizarse hacia la contingencia mala. Hay que ascender desde las indicaciones técnicas de la enseñanza artística, que se basan en normas y procedimientos exteriores, pero de acuerdo con los cuales ellas pueden distinguir con precisión, a ese concepto de técnica que, más allá de esas ideas aparentemente seguras, a partir de la complejión de la cosa, enseña a ésta cómo debe ser y cómo no. Si se replica que la técnica es simplemente un medio y que sólo el contenido es el fin, esto es verdad en parte, como todo lo trivial. Pues en el arte no está presente ningún contenido que no esté mediado en la aparición, y la técnica es el sùmmum de esa mediación. Al igual que en la ejecución de las legalidades técnicas, hay que juzgar si una obra de arte tiene sentido o no; su sentido sólo se puede captar en los centros de su complejión, no como algo expresado por ella.

Por supuesto, las preguntas más importantes serían las relativas a la verdad de ese sentido y a la verdad del contenido, así como la pregunta de si el concepto tradicional de la organización con sentido alcanza a lo que hoy exige la obra de arte. La sombra de relatividad que de este modo acaba cayendo sobre el juicio estético no es otra que la sombra de un condicionamiento que está adherido a todo lo hecho por seres humanos. Sin embargo, el atajo de esta pregunta radical, de la filosofía enfática del arte, independiente de las mediaciones de la técnica, sólo conduciría a sabotear desde el razonamiento abstracto las decisiones específicas del procedimiento artístico. La incertidumbre del arte en tanto que producto de la consciencia mortal no se puede emplear abusivamente como un pretexto para negar las diferencias cualitativas cognoscibles claramente y para equiparar el kitsch lustroso con la obra grande, de cuya grandeza no se puede eliminar la fragilidad. Si finalmente el hecho de que la cuestión del sentido estético esté abierta permite que hoy surjan obras en las que este

sentido es cuestionable, ningún pintor de imágenes directrices tiene derecho a ahuyentarlas a gritos. Lo que ellos consideran protegido está de antemano más perdido que lo que ellos consideran perdido. Sólo en esa zona que el conformismo desprecia por experimental encuentra todavía un refugio la posibilidad de lo verdadero artístico.

Amorbach

Wolkmann, una montaña que es la imagen de su nombre, un gigante que se ha quedado amablemente. Lleva mucho tiempo descansando, extendido sobre la pequeña ciudad, a la que saluda desde las nubes. Gotthard: la cumbre más pequeña de los alrededores lleva el nombre del macizo más grande de los Alpes centrales, como si quisiera ir acostumbrando al niño a tratar con las montañas. Y era imposible quitarle al niño la idea de que una galería subterránea secreta desciende desde una gruta de las ruinas del monasterio de Sankt Gotthard, en los Alpes, al convento de Amorbach.

El convento fue una abadía benedictina hasta la secularización napoleónica; es bajo, larguísimo, tiene ventanas verdes y está pegado a la iglesia de la abadía. Le falta, aparte de las entradas, una estructura enérgica. Sin embargo, en este convento comprendí por primera vez qué es la arquitectura. Hoy todavía no sé si la impresión se debió simplemente a que el convento me mostró la esencia del estilo o a que en sus medidas, que renuncian a lo imponente, se expresa algo que a continuación los edificios perdieron. La vista que el convento pretendía ofrecer, un lugar en el jardín del lago, escondido ingeniosamente tras un grupo de árboles en el estanque poblado por carpas, muestra un trozo del monasterio. En esta parte sigue restableciéndose la belleza por cuya razón pregunté infructuosamente ante el todo.

En la calle principal, girando tras la posada, había una herrería abierta con un fuego de llamas vivas. Cada mañana me despertaban muy temprano los golpes atronadores. Pero nunca me enfadé con ellos. Me traían el eco de un pasado remoto. La herrería existió al menos hasta los años veinte, cuando ya había gasolineras. En Amorbach el mundo antiquísimo de Sigfrido, que según una versión fue asesinado en la fuente del río Zittenfeld, en las profundidades del valle boscoso, entra en el mundo de imágenes de la infancia. Las Columnas de los Hunos que hay en Mainbullau se remontan, por lo que me dijeron, a las invasiones bárbaras, y

por eso se llaman así. Esto sería más bonito que si procedieran de una época más antigua, sin nombre.

El barco que cruza el río Meno y que hay que emplear para subir al monasterio de Engelberg se caracteriza por el hecho de que, aun siendo arcaico, no tiene la huella de lo conservado voluntariamente que es propia de los grupos folclóricos y de los monumentos históricos. No hay otra posibilidad más sencilla y sobria de pasar a la otra orilla que el barco, desde el que Hagen arrojó al capellán al Danubio, el único de la comitiva de los nibelungos que se salvó. La belleza de lo funcional tiene fuerza retroactiva. Los sonidos del barco sobre el agua, que hay que escuchar en silencio, son tan elocuentes porque hace milenios eran iguales.

En Amorbach entré en contacto con la esfera de Richard Wagner. El pintor Max Rossmann tenía su taller allí, en una casa junto al convento; muchas tardes tomábamos el café en su terraza. Rossmann había hecho decorados para el festival de Bayreuth. Era el auténtico redescubridor de Amorbach, donde llevó a varios cantantes del festival. Algo del estilo lujoso de vida, con caviar y champán, se comunicó a la posada, cuya cocina y cuya bodega superaban a lo que se podía esperar en un pueblo. Recuerdo muy bien a uno de los cantantes. Aunque yo no podía tener más de diez años, él hablaba conmigo porque había percibido mi pasión por la música y el teatro. Me contaba sus triunfos, sobre todo en el papel de Amfortas; la primera sílaba de este nombre la pronunciaba de una manera peculiar, alargándola, debía de ser holandés. De golpe me sentí acogido tanto en el mundo de los adultos como en el mundo de los sueños, sin imaginarme que ambos son irreconciliables. A aquellos días se debe que yo vea a Amorbach en los compases de Los maestros cantores que dicen Dem Vogel, der da sang, dem war der Schnabel hold gewachsen, el pasaje preferido de Rossmann. Este pueblo está apenas a ochenta kilómetros de Fráncfort, pero en Franconia. Un cuadro de Rossmann, El molino de Konfurt, inacabado y desconcertante, me fascinaba. Mi madre me lo regaló antes de que me marchara de Alemania. Me acompañó a América y de vuelta. Al hijo de Rossmann volví a encontrarlo en Amorbach.

Cuando, ya siendo un adolescente, paseaba de noche solo por el pueblo, oía en los adoquines el eco de mis propios pasos. Reconocí este ruido

cuando, al regresar en 1949 del exilio en América, acudí a las dos de la madrugada desde el Quai Voltaire de París a mi hotel. La diferencia entre Amorbach y París es más pequeña que la diferencia entre París y Nueva York. Sin embargo, ese atardecer de Amorbach en que de niño, sentado en un banco a media altura del monte Wolkmann, yo creía ver cómo la luz eléctrica (recién instalada por entonces) se encendía al mismo tiempo en todas las casas anticipó los shocks que más adelante el expulsado iba a sufrir en América. Mi pueblo me protegió tan bien que me preparó hasta para lo que es completamente diferente de él.

Cuando llegas a América, todos los lugares te parecen iguales. Te asusta la estandarización, que es un producto de la técnica y del monopolio. Tienes la impresión de que las diferencias cualitativas han desaparecido de la vida tan realmente como la racionalidad progresiva las elimina del método. Cuando vuelves a Europa, de repente se parecen todos los sitios que en la infancia te resultaban incomparables; ya sea por el contraste con América, que apisona todo lo demás, o porque lo que en el pasado era estilo ya poseía algo de esa obligación normativa que se atribuye cándidamente a la industria, en especial a la industria cultural. Ni siquiera Amorbach, Miltenberg y Wertheim se libran de esto, aunque sólo fuera por el tono de la arenisca roja, la formación de esa región, que se comunica a las casas. Sin embargo, sólo en un lugar determinado se puede hacer la experiencia de la felicidad, de lo inintercambiable, aunque luego resulte que no era el único lugar. Con razón o sin ella, Amorbach es para mí el modelo de todos los pueblos, y los demás son simplemente su imitación.

Entre Ottorfszell y Ernsttal transcurría la frontera entre Baviera y Baden. Estaba marcada en la carretera por unas estacas que llevaban los escudos de estos Estados y que estaban pintadas en espiral con los colores de las respectivas banderas, blanca y azul una, roja y amarilla la otra, si la memoria no me engaña. Entre las dos estacas había mucho espacio. Me gustaba detenerme ahí con el pretexto, en el que no creía, de que ese espacio no pertenecía a ninguno de los dos Estados, era libre, y que yo podía instaurar ahí mi propio Estado. No me tomaba muy en serio a este Estado, pero disfrutaba mucho con él. En verdad, lo que me gustaba eran los colores, de cuyo carácter limitador me creía a salvo. Lo mismo sentía en

algunas exposiciones al contemplar los innumerables pendones que ondeaban juntos y en paz. Yo conocía el sentimiento de la Internacional gracias a mi familia y a los amigos de mis padres, con nombres como Firino y Sidney Clifton Hall. Esa Internacional no era un Estado unitario. Su paz se prometía de la reunión solemne de lo diferente, tan colorida como las banderas y las inocentes estacas de la frontera, que, como descubrí asombrado, no provocaban ningún cambio en el paisaje. El territorio que había entre ellas y que yo, jugando conmigo mismo, ocupaba era una tierra de nadie. Más adelante, durante la guerra, esta expresión se utilizó para referirse al espacio devastado ante ambos frentes. Pero es la traducción fiel del término griego (de Aristófanes) «utopía», que en aquella época yo comprendía mejor cuanto menos lo conocía.

Mejor que ir en tren a Miltenberg, lo cual también tenía su encanto, era ir allí desde Amorbach por un largo camino montañoso. Este camino pasa por Reuenthal, un pueblo apacible al lado del Gotthard (presuntamente la patria del general Neidhardt), y por el solitario pueblo de Monbrunn, trazando un arco en el bosque, que parece espesarse. En las profundidades del bosque se ocultan todo tipo de muros y finalmente un portón al que, debido al frío que hace ahí, se denomina El Agujero. Cuando atraviesas este portón, te encuentras de repente (sin transición, como en los sueños) en una Plaza del Mercado medieval y bellísima.

En la primavera de 1926 Hermann Grab y yo estábamos sentados en el parque de Löwenstein, en la localidad de Klein-Heubach. Mi amigo se encontraba por entonces bajo la influencia de Max Scheler y hablaba con entusiasmo del feudalismo, que había sabido combinar muy bien el castillo y el parque. En ese mismo instante apareció un vigilante que nos expulsó con malas maneras: «Los bancos están reservados para sus altezas reales».

De niño me imaginaba que los adjetivos «moral» y «casto» significaban algo especialmente indecoroso, pues se utilizaban más a menudo en relación con actos indecentes que para alabar. En todo caso, estas palabras tenían algo que ver con la esfera prohibida, eran su contrario. Amorbach aportó al malentendido una asociación vigorosa. El barbudo y digno jardinero de la corte se llamaba Keusch [Casto]. Tenía una hija que me parecía repugnantemente fea; se propagó el rumor de que él había abusado

de ella. Como en la ópera, los bondadosos príncipes tuvieron que intervenir para acabar con el escándalo. Yo ya era bastante mayor cuando descubrí la verdad de mi error: que «casto» y «moral» son unos conceptos indecorosos.

Junto al piano vertical con el medallón de Mozart, en la habitación de huéspedes de la posada estaba colgada una guitarra. Le faltaban una o dos cuerdas, y las demás estaban muy desafinadas. Yo no sabía tocar la guitarra, pero con un solo toque rasgué todas las cuerdas a la vez y las hice vibrar, embriagado por la oscura disonancia, la primera con tantas voces que escuché, muchos años antes de oír una nota de Schönberg. Deseé que alguien compusiera tal como sonaba esa guitarra. Cuando más adelante leí el verso de Trakl «Unas guitarras tristes chorrean», no oí otra guitarra que aquella guitarra estropeada de Amorbach.

No pocas veces llegaba a la posada hacia las once de la mañana un hombre que era medio campesino y medio comerciante, de Hambrunn, uno de los pueblos de los alrededores situados en las alturas aplanadas. Herkert, cuando bebía su cerveza, con su barba y sus ropas agrestes, me parecía salido de las Guerras de los Campesinos, que yo conocía gracias a la biografía de Gottfried von Berlichingen que había comprado en la estación de Miltenberg. «Miltenberg arde». Todas las personas y las cosas del siglo XVI que aún estaban presentes en la región me impedían comprender que desde entonces había pasado mucho tiempo; la cercanía espacial se convirtió en cercanía temporal. Herkert llevaba en su saco unas nueces frescas con sus cáscaras verdes. Mis padres las compraron y las abrieron para mí. Han conservado su sabor durante toda mi vida, como si los dirigentes de los campesinos rebeldes de 1525 me las hubieran dedicado con simpatía, o para calmar mi miedo a los acontecimientos peligrosos.

En la terraza de Rossmann oí una tarde unos cánticos vociferantes procedentes de la plaza del molino. Había tres o cuatro chicos mal vestidos, de aspecto pintoresco. Me explicaron que eran excursionistas, pero yo no sabía qué era eso. Lo que más me asustó no fueron sus horribles canciones populares, además mal acompañadas con guitarras, sino su aspecto. No se me escapó que no eran pobres, como los que en Fráncfort pasaban la noche en los parques de los jardines, sino chicos de buena familia. Lo que los movía a comportarse así no era la necesidad, sino una intención que yo no

comprendía. Me asustó pensar que algún día yo podría acabar igual y recorrer los bosques, desamparado y ruidoso: la amenaza del desclasamiento en el Movimiento Juvenil, mucho antes de que los burgueses desclasados se reunieran en éste y emprendieran un gran viaje.

Si lo leyéramos en una novela, sería insoportable, propio de esos escritores que presentan lo extravagante como humor inquebrantable. Pero yo lo vi con mis propios ojos; forma parte de la dote anacrónica que recibí de Amorbach. Cuando el administrador iba a la taberna, su mujer solía acompañarlo, seguramente contra la voluntad de él. En cuanto él había bebido más de lo necesario para calmar su sed y hablaba demasiado animadamente para el gusto de ella, su mujer lo amonestaba con estas palabras: «Cariño, domínate». Igualmente garantizado, aunque pertenezca más a la esfera de las revistas cómicas de 1910, está un acontecimiento de Ernsttal, el territorio de la familia Leiningen. Allí se presentó una persona importante, la esposa del director de ferrocarriles Stapf, con un traje de verano de color rojo chillón. La jabalina domesticada de Ernsttal olvidó su mansedumbre, colocó sobre su espalda a la señora, que se puso a gritar, y se marchó corriendo. Si yo tuviera una imagen directriz, sería ese animal.

A los jabalíes les daban de comer en Breitenbuch, en las alturas del bosque, no muy lejos de la sede con asientos de piedra del tribunal de honor, del que yo no dudaba que era el mismo que había condenado a Adelaida de Wislingen, una de las primeras mujeres que amé en los libros. Yo creía, hasta hace unos años, que a los jabalíes, varios centenares, les daban de comer por su propio bien. De niño pensaba que los acechos que me mostraban en los bosques de Amorbach eran una instalación pensada para los jabalíes, que cuando los cazadores los acosaban o hacía mucho frío subían por los escalones para buscar protección y refugio. Pero me enteré de que esas cabañas eran para los cazadores, que esperaban ahí a que llegaran los jabalíes, y un entendido me explicó que a los jabalíes les daban de comer en Breitenbuch no por amor a ellos, ni siquiera para evitar que devastaran los campos, sino para mantener vivas a las presas de los cazadores hasta que éstos pudieran matarlas. Esta racionalidad amenazante no desconcertó al enorme jabalí que salió de los helechos y se acercó a nosotros; comprendimos que había llegado tarde al reparto de comida y que

esperaba que nosotros le diéramos de comer individualmente. Nos lo agradeció de antemano con unos signos, y se alejó decepcionado cuando no le dimos nada. Inscripción en la verja: «Rogamos que mantengan la limpieza y el orden». ¿Quién se lo ruega a quién?

Sobre la tradición

La palabra «tradición» viene del latín tradere, que significa «entregar algo que a su vez hemos recibido». Se refiere a la conexión entre las generaciones, a lo que pasa en herencia de una generación a otra; también a los oficios. La imagen de entregar expresa la cercanía física, la inmediatez, una mano lo recibe de otra. Esta inmediatez es propia de las relaciones más o menos naturales, como la familia. La categoría de tradición es esencialmente feudal, y por eso Sombart calificó de tradicionalista a la economía feudal. La tradición está en contradicción con la racionalidad, aunque ésta se formó en aquélla. Su medio no es la consciencia, sino la obligatoriedad dada e irreflexiva de las formas sociales, la presencia de lo pasado; esto se ha transferido involuntariamente a lo espiritual. La tradición sensu stricto es incompatible con la sociedad burguesa. El principio del intercambio de cosas equivalentes no ha eliminado (en tanto que principio de producción) al principio de la familia, pero éste se ha subordinado a aquél. Las inflaciones que se repiten a intervalos cortos muestran que la idea de herencia se ha vuelto anacrónica, y la herencia espiritual no era más resistente a las crisis. Esa inmediatez del de-mano-a-mano es en los modos lingüísticos de expresar la tradición un mero residuo en el mecanismo social de la mediación universal, en el cual impera el carácter de mercancía de las cosas. Ya hace mucho tiempo que la técnica nos ha hecho olvidar la mano, que la creó y se prolonga en ella. A la vista de los modos técnicos de producción, el trabajo manual ya no es sustancial, como tampoco el aprendizaje de un oficio, que garantizaba la tradición, especialmente la estética. En un país radicalmente burgués como los Estados Unidos de América se han extraído las consecuencias correspondientes. Allí, la tradición es sospechosa o un artículo de importación que tiene el valor de lo raro. La ausencia en América de momentos tradicionales y de las experiencias que están ligadas a ellos hace imposible la consciencia de la continuidad temporal. Lo que no demuestra aquí y ahora que es útil para la

sociedad en el mercado no sirve y es olvidado. Cuando una persona muere, es como si nunca hubiera vivido, y es tan sustituible como todo lo funcional; sólo lo no funcional es insustituible. De ahí los rituales desesperados y arcaicos de embalsamamiento. Intentan compensar mágicamente la pérdida de la consciencia temporal, que se deriva de la propia relación social. En todo esto Europa no va por delante de América, que podría aprender la tradición aquí, sino que sigue a América, y para esto no hace falta la imitación. La crisis de la consciencia histórica, patente de muchos modos en Alemania, hasta llegar al desconocimiento del pasado reciente, es un síntoma de un estado de cosas más amplio. El nexo del tiempo se está desmoronando para los seres humanos. Que el tiempo sea tan apreciado en la filosofía indica que el tiempo está desapareciendo del espíritu de los vivos; el filósofo italiano Enrico Castelli ha hablado de esto en un libro. Todo el arte contemporáneo reacciona a la pérdida de tradición. Ha perdido la obviedad de su relación con el objeto, con el material, que la tradición le garantizaba, así como la obviedad de sus procedimientos, y tiene que reflejarla en sí mismo. Lo hueco y ficticio de los momentos tradicionales es percibido, y los artistas importantes lo eliminan a martillazos, como si fuera yeso. La «intención de objetividad» tiene el impulso hostil a la tradición. Lamentarse de esto, recomendar la tradición por beneficiosa, es impotente y contradice a la esencia de la tradición. La racionalidad funcional, la consideración de que en un mundo presunta o verdaderamente deformado sería bueno poseer una tradición, no puede prescribir lo que la racionalidad funcional ha anulado.

La tradición perdida realmente no se puede suplir estéticamente. Esto lo hace la sociedad burguesa, y sus razones también son reales. Cuanto menos tolera su principio lo que no se le parece, más contundentemente apela a la tradición y cita lo que desde fuera parece ser un «valor». La sociedad burguesa está obligada a hacer esto. Pues la racionalidad que impera en su proceso de producción y reproducción y ante cuyo tribunal convoca a todo lo existente no es la racionalidad plena. El burgués Max Weber la definió como una racionalidad en la relación de los medios y los fines, no en los fines en sí; Weber entregó los fines a la decisión subjetiva, irracional. Cuando unos pocos mandan sobre los medios de producción, esto causa

inevitablemente conflictos y el todo es tan irracional y amenazante como siempre. Cuanto más racionalmente se organiza el todo, más terriblemente crece su poder sobre los vivos y la incapacidad de la razón de éstos para cambiarlo. Si lo existente quiere justificarse racionalmente en esa irracionalidad, ha de apoyarse en lo irracional que ha extirpado, en la tradición, que, siendo algo involuntario, se escapa cuando la buscamos, se vuelve falsa cuando la invocamos. La sociedad aplica la tradición como un aglutinante, y en el arte la tradición aparece como un consuelo prescrito que tranquiliza a las personas sobre su atomización en el tiempo. Desde que empezó el periodo burgués, los miembros del Tercer Estado saben que a su progreso y a su razón, que elimina virtualmente todas las diferencias cualitativas de lo vivo, le falta algo. Sus escritores, que nadaban con la corriente, se burlaron del *prix du progrès*, desde la comedia de Molière *El burgués gentilhomme* hasta la familia Litumlei de Gottfried Keller, que se inventa sus propios antepasados. Toda la literatura que critica el esnobismo, el cual es inmanente a una forma de sociedad en la que la igualdad formal está al servicio de la desigualdad material y del dominio, oculta la herida, en la que echa sal. Finalmente, la tradición destruida y manipulada por el principio burgués se transforma en veneno. Hasta los momentos genuinamente tradicionales y las obras de arte importantes del pasado se convierten, en cuanto la consciencia los adora como reliquias, en componentes de una ideología que se recrea en el pasado para que en el presente no cambie nada, salvo mediante la sujeción y el endurecimiento. Quien ama el pasado y, para no empobrecer, persevera en este amor se expone al malentendido, pérfidamente entusiasta, de que no es tan malo y que se puede hablar con él sobre el presente.

La tradición falsa, que surgió casi al mismo tiempo que la sociedad burguesa se consolidaba, revuelve en una riqueza falsa que atrajo al viejo Romanticismo, y más aún al nuevo. También el concepto de literatura universal, que nos liberó de la angostura de la literatura nacional, indujo desde el principio a esto. La riqueza es falsa porque, siguiendo el espíritu burgués del dominio de la propiedad, fue empleada como si el artista tuviera a su disposición todos los materiales y las formas artísticas posibles una vez que los historiadores se los han proporcionado. Como ya ninguna

tradición es sustancial, vinculante, para el artista, éste puede apresar a cualquiera de ellas sin resistencia. Hegel explicó en este sentido el arte moderno, al que denominaba «romántico»; Goethe no estaba en contra, pero la alergia actual contra la tradición sí lo está. Mientras que en apariencia todo está abierto por igual para el artista autónomo, los tesoros desenterrados no le benefician, como prometían recientemente (pero ya malgastadas) las corrientes neoclasicistas, representadas en la literatura por el último Gide y Cocteau. Si el artista hace uso de esto, se dedica a las artes y oficios, toma de la cultura algo que contradice a su propia situación, formas vacías que no es posible llenar: pues nunca el arte auténtico ha llenado su forma. Tras la ruina de la tradición, el artista ya sólo percibe a ésta en la resistencia que lo tradicional le opone cada vez que quiere adueñarse de ello. Lo que hoy se llama «reducción» en los medios artísticos más diversos obedece a la experiencia de que no se puede usar nada más que lo que la figura exige aquí y ahora. La aceleración del cambio de los programas y las corrientes estéticos, que el filisteo atribuye a la moda, se debe a la obligación creciente de rechazar, que Valéry fue el primero en percibir. La relación con la tradición se convierte en un canon de lo prohibido. Con una consciencia autocrítica creciente, este canon absorbe cada vez más cosas, incluso lo aparentemente eterno, las normas que, tomadas directa o indirectamente de la Antigüedad, fueron movilizadas en la época burguesa contra la disolución de los momentos tradicionales.

Mientras que subjetivamente la tradición está demolida o corrompida ideológicamente, objetivamente la historia tiene cada vez más poder sobre todo lo que existe. Que el mundo es una suma de meros acontecimientos, sin la dimensión de profundidad del devenir, este dogma positivista que resulta difícil distinguir de la objetividad estética es tan ilusorio como la apelación autoritaria a la tradición. Lo que parece no tener historia, ser un puro comienzo, queda a merced de la historia, inconsciente y funestamente; esto ya se ha expuesto en relación con las corrientes ontológicas y arcaizantes de la filosofía. El escritor que se opone al momento de apariencia de la tradición y que no cree pertenecer a ninguna está empero incluido en ella, sobre todo mediante el lenguaje. El lenguaje literario no es un aglomerado de fichas para jugar, sino que los valores de cada palabra y

de cada frase reciben objetivamente su expresión de su historia, en la cual está el proceso histórico. El olvido, del que Brecht se prometía la salvación, se ha convertido en un vacío mecánico; la pobreza del puro aquí y ahora ha resultado ser una negación abstracta de la riqueza falsa, una apoteosis del puritanismo burgués. El instante despojado de toda huella de recuerdo es muy frágil en la locura de que lo mediado socialmente es la forma natural o el material natural. Lo que en los procedimientos sacrifica lo obtenido históricamente retrocede. La renuncia tiene su contenido de verdad sólo si se presenta como desesperada, no si triunfa tercamente. La suerte de tener una tradición que los reaccionarios alaban no es sólo ideología. Quien sufre bajo el predominio de lo meramente existente y anhela lo que aún no ha existido puede sentirse más afín a una Plaza del Mercado del sur de Alemania que a un pantano, aunque sepa que esa plaza contribuye a la conservación del moho, el complemento de la desgracia tecnificada. Al igual que la tradición inflexible, lo que carece absolutamente de tradición es ingenuo: no conoce lo pasado que hay en la relación con las cosas presuntamente pura, no enturbiada por el polvo de lo desmoronado. El olvido es inhumano porque olvida el sufrimiento acumulado; pues la huella histórica en las cosas, las palabras, los colores y los sonidos es siempre la huella del sufrimiento pasado. Por eso, la tradición se encuentra hoy ante una contradicción irresoluble. No hay ninguna presente y que conjurar; pero en cuanto una es cancelada, empieza la marcha hacia la inhumanidad.

Esta antinomia prescribe la posición posible de la consciencia frente a la tradición. La frase de Kant de que ya sólo el camino crítico está abierto es una de esas frases cuyo contenido de verdad es muy superior a lo que su autor quiso decir en su momento. No afecta sólo a la tradición particular de la que Kant se separó (la de la escuela racionalista), sino a la tradición en conjunto. No olvidar la tradición, pero no adaptarse a ella, significa confrontarla con el estado de la consciencia alcanzado, el más avanzado, y preguntar qué aguanta y qué no. No hay un almacén con existencias eternas, y tampoco puede haber unas lecturas fijas. Pero sí hay una relación con el pasado que no conserva, pero que ayuda a sobrevivir a las cosas que son insobornables. Tradicionalistas importantes de la última generación, como la escuela de George, Hofmannsthal, Borchardt y Schröder, supieron, pese a

su intención restauradora, algo de esto, pues preferían lo sobrio, lo sucinto, a lo ideal. Dieron golpes a los textos para distinguir lo que suena hueco de lo que no. Percibieron la transición desde la tradición a lo mezquino, a lo que no se establece a sí mismo; les gustaban más las obras en las que el contenido de verdad está sumergido en el contenido material que las obras sobre las que el contenido de verdad flota como una ideología y por tanto no es contenido de verdad. Con nada tradicional es mejor enlazar que con esto, siguiendo la tendencia de la Ilustración, una tradición subterránea de lo antitradicional que ha sido traicionada y difamada en Alemania. Pero también la voluntad íntegra de restaurar tuvo que pagar su tributo. Su positividad sirvió de pretexto a toda una literatura grandilocuente. La integridad de los imitadores de Stifter y de los exégetas de Hebel es hoy tan barata como el gesto ostentoso. Lo presuntamente inmaculado ya está incorporado a la manipulación general de los bienes culturales sancionados; también obras antiguas importantes han sido destruidas al salvarlas. Se oponen a la restauración de lo que fueron. Objetivamente, no en la consciencia reflexiva, se desprenden de ellas unas capas cambiantes en virtud de su propia dinámica. Sin embargo, esto funda una tradición, la única a la que todavía se podría seguir. Su criterio es correspondance . Esta tradición ilumina lo presente y recibe su luz de lo presente. Esa correspondance no es la de la empatía y la afinidad inmediata, sino que necesita la distancia. El tradicionalismo malo se aparta del momento de verdad de la tradición al reducir las distancias, al recurrir perversamente a lo irrecuperable, mientras que lo irrecuperable sólo habla en la consciencia de su irrecuperabilidad. Un ejemplo de relación genuina mediante la distancia es la admiración de Beckett por Effi Briest . Este ejemplo enseña que la tradición que hay que pensar bajo el concepto de correspondance no soporta lo tradicional como modelo.

A la relación crítica con la tradición le es ajeno el gesto de «Eso ya no nos interesa», igual que la subsunción impertinente de lo presente en conceptos históricos demasiado amplios, como el de manierismo, obedeciendo en secreto a la máxima «Todo ha existido ya». Estos comportamientos nivelan. Se entregan a la superstición de la continuidad histórica y del veredicto histórico; son conformistas. Donde la idiosincrasia

contra lo pasado se ha automatizado, como frente a Ibsen o Wedekind, se opone a lo que en esos autores quedó en suspenso, a lo que no se desplegó históricamente o, como la emancipación de la mujer, es frágil. En estas idiosincrasias se da con el verdadero tema de la reflexión sobre la tradición: lo que se ha quedado en el camino, lo descuidado, lo derrotado, lo que se reúne en la palabra «anticuado». Lo vivo de la tradición busca ahí refugio, no en la persistencia de obras que han de resistir al tiempo. Se le escapa a la panorámica del historicismo, en la que la superstición de lo imperecedero y el miedo a lo pasado de moda se entrelazan funestamente. Hay que buscar lo vivo de las obras en su interior: capas que en fases anteriores estaban ocultas y que se manifiestan cuando otras capas mueren y caen. El hecho de que El despertar de la primavera de Wedekind convierta lo efímero, el pupitre de los estudiantes de bachillerato y los tenebrosos retretes de las viviendas del siglo XIX, lo indescriptible del río ante la ciudad al atardecer, el té que la madre lleva a los niños en una bandeja, las charlas de las colegialas sobre el compromiso matrimonial con el guarda forestal Pfälle, en la imagen de lo imperecedero, de lo pasado, ha quedado claro una vez que los deseos de educación sexual y tolerancia para los adolescentes que esta obra proclama ya se han cumplido y se han vuelto indiferentes; sin ellos, esas imágenes nunca se habrían formado. Contra el veredicto de lo anticuado está el conocimiento del contenido de la cosa, que la renueva. Esto sólo lo tiene en cuenta un comportamiento que eleva la tradición a la consciencia sin doblegarse ante la tradición. A la tradición hay que protegerla de la furia de la destrucción y despojarla de su autoridad no menos mítica.

La relación crítica con la tradición en tanto que medio de su conservación no concierne sólo a lo pasado, sino también a la producción actual. Si ésta es auténtica, no empieza alegremente desde el principio, no sustituye un procedimiento inventado por otro, sino que es negación determinada. Las obras teatrales de Beckett modifican paródicamente en todas sus perspectivas la forma dramática tradicional. Las terribles obras en que con una seriedad animal-cómica se levantan pesos de goma y al final todo sigue igual que al principio replican a las ideas de acción, peripecia, catástrofe y desarrollo de los caracteres. Estas categorías se han convertido

en la superestructura sobre lo que suscita realmente compasión y miedo, sobre lo que siempre es igual. El desmoronamiento de esa superestructura como consecuencia de su crítica actual proporciona material y contenido a una dramaturgia que no quiere saber qué es lo que dice. Por tanto, el concepto de antidrama no está mal elegido (aunque sea un cliché), tampoco el de antihéroe. Los personajes centrales de Beckett son sólo espantapájaros del sujeto que dominó la escena. Las payasadas que hacen juzgan al ideal de la personalidad soberana, que en Beckett se hunde merecidamente. La palabra «absurdo», que se ha generalizado para referirse a su dramaturgia, es sin duda inferior. Le hace demasiadas concesiones al sentido común convencional, contra el que aquí se incoa un proceso; esa palabra hace como si lo absurdo fuera la mentalidad de ese arte, no la maldad objetiva que ese arte deja a la vista. La consciencia conformista intenta tragar hasta aquello con lo que no puede reconciliarse. Sin embargo, esta penosa palabra no es completamente falsa. Presenta la literatura avanzada como crítica concreta del concepto tradicional de sentido (del sentido del curso del mundo), que hasta entonces el «arte elevado» había confirmado incluso cuando erigía a lo trágico en su ley. La esencia afirmativa de la tradición se desmorona. La tradición afirma mediante su mera existencia que a lo largo del tiempo el sentido se mantiene, se transmite. La literatura moderna importante sacude, en analogía con la música y la pintura, la ideología del sentido de lo que en la catástrofe se quitó su apariencia tan rigurosamente que la duda afecta también a la apariencia pasada. Esta literatura rompe con la tradición y empero le sigue: toma tan literalmente la pregunta de Hamlet sobre ser o no ser que se atreve a contestar «no ser», algo que no había sucedido en la tradición, igual que en los cuentos el monstruo no vence al príncipe. Esta crítica productiva no necesita la reflexión filosófica. La ejercen los nervios de reacción exacta de los artistas y su control técnico. Ambas cosas están ahítas de experiencia histórica. Cada una de las reducciones de Beckett presupone la copiosidad y diferenciación extrema que Beckett rechaza y hace estallar en los cubos de basura, en los montones de arena y en las urnas, hasta llegar a la forma lingüística y a los chistes deteriorados. Similar a esto es la insatisfacción de los novelistas actuales con la ficción de esa vitrina en la que tienen que mirar y sobre la que saben

todo. Todo esto choca con la tradición, se enfada con ella porque la considera el ornamento, el engaño de un sentido que no existe. Son fieles al sentido negándose a simularlo.

No menos dialéctica que la posición de las obras auténticas ante la crítica es la posición de los autores. Por supuesto, un escritor no tiene por qué ser un filósofo; y mejor que no lo sea si eso consiste en confundir el contenido de sentido que se ha introducido en la obra con su contenido de verdad. Beckett rechaza apasionadamente toda reflexión sobre el presunto contenido simbólico de sus obras: el contenido es que ningún contenido está positivamente ante nosotros. Sin embargo, en la posición de los autores ante lo que hacen ha cambiado algo constitutivo. Que los autores ni se encuentren en la tradición ni operen en el vacío destruye el concepto de ingenuidad artística, que está unido íntimamente a la tradición. La consciencia histórica se concentra en la reflexión ineludible sobre lo que es posible y lo que ya no es posible, en el conocimiento claro de las técnicas y los materiales y de la conformidad de su relación. Acaba radicalmente con la desidia con la que Mahler equiparó a la tradición. Pero la tradición sobrevive en la consciencia hostil a la tradición de lo adecuado históricamente. La relación del artista con su obra se ha vuelto completamente ciega y a la vez completamente transparente. Quien se comporta de una manera tan tradicional que cree hablar con naturalidad escribirá en la locura de la inmediatez de su individualidad lo que ya no funciona. Pero así no triunfa el artista de reflexión sentimental, cuyo tipo la autocomprensión estética contrastó con la ingenuidad desde el clasicismo y el romanticismo. Se convierte en objeto de una segunda reflexión que le quita el derecho a poner sentido (el derecho a la «idea») que el idealismo le había atribuido. Por tanto, la consciencia estética avanzada converge con la consciencia ingenua, cuya intuición sin concepto no se arrogaba sentido, y tal vez por esta razón lo obtenía a veces. Pero tampoco se puede confiar ya en esta esperanza. El arte sólo salva su contenido de verdad cuando está en contacto estrecho con la tradición y se aparta de ella. Quien no quiera traicionar a la felicidad que el arte sigue prometiendo en algunas de sus imágenes, a la posibilidad que está sepultada bajo sus ruinas, tendrá que alejarse de la tradición que abusa de la posibilidad y del sentido y los

convierte en la mentira. La tradición sólo puede volver en lo que la rechaza implacablemente.

Garabateado en el Jeu de Paume

Si prestamos atención no a la forma de percibir y a la manera de pintar de los impresionistas franceses, sino a sus objetos, vemos que sus paisajes están llenos de signos de la modernidad, en especial de momentos de la técnica. Esto distingue explícitamente a los impresionistas franceses de sus sucesores alemanes. Mientras que éstos quieren entregarse al juego de los reflejos del Sol en un bosque sin ser estorbados, el estorbo es el elemento vital de los grandes pintores franceses. Los ríos con puentes de ferrocarril que ellos privilegian tienen, tal vez por el recuerdo de los acueductos romanos, la tendencia no a convertirse en el contrapunto de su entorno, pero sí a parecer antiguos, como si ellos fueran la naturaleza de la que a menudo proceden sus piedras. Los cuadros quieren efectuar por sí mismos esta fusión de lo contrapuesto: absorber los shocks que causan a los nervios los artefactos que se han independizado del cuerpo y de los ojos de los seres humanos. Lo más conocido del procedimiento impresionista (la disolución del mundo de los objetos en sus correlatos perceptivos, el intento de llevar el mundo al sujeto) queda completamente claro en la selección de los objetos. Lo que se ríe de la experiencia ha de ser experimentado, lo extrañado ha de convertirse en cercanía. Esto es el impulso en que se ha formado el concepto de pintura moderna. La realización pictórica quiere equiparar lo extrañado a lo vivo, salvarlo para la vida. La innovación tenía una intención eminentemente conservadora. La fuerza con que ésta se aplicó inconscientemente a la manera de pintar constituye la profundidad del impresionismo. Ese momento se sublima de inmediato desde lo material a lo puramente pictórico: la fascinación de Sisley por la nieve significa que a lo muerto de la naturaleza, a la cubierta invernal, se le arranca su vida óptica, igual que a las cosas de hierro que ya no hacen falta y que los ojos de Sisley rechazan como una irrupción demasiado ruda del mundo de las cosas en su continuo cromático. Que en todas las cosas grises tengan una sombra de colores no es simplemente una peculiaridad de la técnica, sino la

aparición sensorial de esa metamorfosis. Y los árboles desnudos de Pissarro, las verticales opositoras que cortan las superficies de color, transforman ya los factores objetivos que estorban (y que los impresionistas intentaban dominar) en elementos formales. Está permitida la especulación de que la transición del impresionismo a la construcción, y por tanto el aspecto constructivo de la pintura moderna a diferencia del aspecto expresivo, surgió en esa capa de objetos.

Las manzanas de un bodegón de Manet, duras, perfiladas, extraídas del juego de las luces, recuerdan a los bodegones de Cézanne. Tan complicado es en el arte el progreso. Lo antiguo puede adelantar a lo nuevo. Este acto de adelantamiento parece ser lo que constituye la supervivencia de las obras de arte: en conjunto, Manet resulta más moderno, más extraño que los impresionistas posteriores, que hacen avanzar más coherentemente a la técnica. Algo similar se puede observar posteriormente en Van Gogh. Algunos cuadros suyos se parecen hoy a los de Hodler, son más art nouveau que impresionismo; por lo demás, Monet también tiene ciertos rasgos de art nouveau, sobre todo en sus grandes formatos, como Los pavos . En Van Gogh algunas cosas parecen más efecto que pintura, más decorados para obras teatrales irrealistas que irrealistas ellas mismas: por ejemplo, los colores chillones de La iglesia de Auvers . Percibí una analogía musical con esto en un concierto celebrado en Darmstadt en el que las Chansons madécasses de Ravel superaron gracias a su pura cualidad compositiva al cuarteto n.º 4 de Bartók, que en sus medios es mucho más avanzado. La cualidad se impone peculiarmente sobre el material empleado; pero para que la cualidad se imponga, hace falta la evolución del material; si tras Ravel no hubiera habido un Bartók, no habría salido a la luz en Ravel una cualidad que sobrevive a Bartók. De la supervivencia se podría dudar precisamente en el caso de Van Gogh en la época de su fama. Pero ¿lo fundamental en el arte es lo que queda? ¿Preguntar esto no es ya un síntoma de la consciencia cosificada, que imita a la propiedad y es inadecuada para esa idea de lo momentáneo de la que se alimenta toda obra de arte y que en el impresionismo casi fue tematizada? ¿La verdadera inmortalidad del arte no es un instante, el de la explosión? Entonces, Van Gogh no tendría igual. Confié estas ideas extravagantes a un amigo que conoce a Picasso mejor

que nadie. Le dije que hay que defender no a Picasso de la sospecha de ser una moda, sino a la moda en él como el esfuerzo metafísico de la obra de arte de arrojarse à fond perdu al instante. Así como en París no hay ninguna obra de arte grande de los últimos tiempos que no lleve en sí la moda mediante la elegancia, yo propuse que Picasso debería intentar hacer cosas que no fueran más que un material drapeado de cualquier manera. Pero mi amigo rechazó esta propuesta: «Picasso, Proteo de sí mismo y de todos los materiales, quiere que sus obras perduren». Al final, ¿Picasso también es conservador?

Todo el mundo sabe que el impresionismo descompuso los objetos en manchas de color, luz, atmósfera, y que de este modo subjetivizó la imagen del mundo. Pero a medida que los objetos dejan de dominar al cuadro tal como son, en su contingencia, se vuelven más libres para la construcción: lo pintado se puede organizar desde el instante en que nada exterior manda sobre ello. Una vez que la cosa ha pasado por el sujeto, puede volver a adquirir objetividad. La reconciliación con el objeto se produce, si es que se produce, mediante la negación del objeto. Esto lo pasan por alto todas las defensas del realismo. Su idea de la objetividad de las obras de arte es demasiado simple. La objetividad dada no se sostiene; la única esperanza de objetividad es que el sujeto, recogido en sí mismo y renunciando con gran disciplina a todo lo que él no puede llenar, pase en esa renuncia a su otro.

Los hallazgos de Manet, el descubrimiento de los contrastes duros, la emancipación del color respecto de toda armonía preconcebida: todo esto está relacionado con la maldad. Los shocks de la combinación cromática, que hoy todavía se pueden sentir con toda la fuerza de su primera vez, expresan el shock que a mediados del siglo XIX causaron los rostros de las cocottes que eran las modelos de Manet: que la belleza puede existir en la unidad paradójica de lo no destruido y lo destructivo. Manet, en el que el movimiento social todavía no está separado del movimiento artístico, pinta la crítica social, el espanto ante lo que el mundo hace con el ser humano, pero también la atracción que la aletargada consciencia colectiva siente por lo que es víctima de algo negativamente colectivo. Así, los cuadros de Manet riman hoy con Baudelaire.

He intentado averiguar por qué no puedo establecer una relación correcta con la pintura indescriptiblemente virtuosa y original de Toulouse-Lautrec. La culpa parece tenerla su talento específico: ese brío que me recuerda fatalmente a lo que en la música se denomina de manera repugnante *musikantisch*. Es el ojo hábil de pintor que mediante su afinidad con las cosas manifiesta su afinidad con el mundo, esperando la respuesta de un «¡ajá!»: así habría habido que verlo desde hace mucho tiempo. Además, me imagino un padre que, con el gesto orgulloso del entendido, señala uno de estos carteles y dice: «Ese hombre sabe lo que hace». Los shocks que Manet registró ya están acuñados en Toulouse-Lautrec; la mirada certera y la mano rápida están disponibles, y mientras se subraya que el arte útil puede ser arte grande, el triunfo de éste sobre el anuncio beneficia al propio anuncio. Igualmente, en la naturaleza primigenia de los alegres Musikanten está incluida la propina. En este «viaje al fondo de la noche» se despliega un turismo al que en las calles laterales de Place Pigalle atienden los silbidos de los rufianes, como si hubieran ensayado con una autoridad de distrito. No es una casualidad que se haya rodado una película en colores sobre la biografía de Toulouse-Lautrec. Chovinismo de asfalto.

Para saber en serio si una obra de arte es buena o mala hay que comprender la técnica específica. Los risueños cuadros del Renoir de la última época, cuerpos de fruta, redondos hasta dejar de ser sensuales, verdaderamente «muchachas en flor», pero ninguna Albertine: me opongo a ellos, como si estuvieran hechos para la exportación, y no puedo reunirlos con los geniales paisajes, grupos y retratos de la primera época. ¿Estos cuadros son la consecuencia pictórica autónoma de ese sentimiento de lo vegetativo que Samuel Beckett considera el centro de Proust y que tal vez defina la unidad de art nouveau e impresionismo?, ¿o son realmente testimonios de la pérdida de tensión de un pintor en el instante en que ha triunfado? Por lo demás, una pérdida de tensión de la que Monet, que sobrevivió a Renoir, se libró. No lo sé; en la música lo sabría.

Despedida: la torre Eiffel, contemplada desde muy cerca y desde abajo, es un monstruo horrible (squat, se diría en inglés) que se levanta sobre cuatro patas cortas y torcidas y espera ansioso a devorar la ciudad, por la

que han pasado tantas imágenes de la desgracia que ella se ha salvado. Por el contrario, desde lejos la torre Eiffel es el signo delgado y vaporoso que la indestructible Babilonia extiende en el cielo de la modernidad.

Desde Sils Maria

Desde cierta distancia vi una vaca que pastaba junto al lago, entre las barcas. Una ilusión óptica hizo que yo viera la vaca como si ella estuviera en una barca. Verdaderamente, una mitología alegre: el toro de Europa navega triunfalmente por el río Aqueronte.

Las vacas marchan con visible agrado por los amplios caminos de las montañas, que los seres humanos han creado sin pensar en ellas. Un modelo de cómo la civilización, que oprimió a la naturaleza, podría ayudar a la naturaleza oprimida.

Desde las alturas se diría que los pueblos han sido puestos desde arriba por unos dedos ligeros y que son movibles y sin cimientos. Se parecen así al juguete, con la promesa de felicidad de la fantasía de los gigantes: podríamos hacer con ellos lo que quisiéramos. Nuestro hotel, con sus enormes dimensiones, es uno de esos edificios minúsculos coronados con almenas que en la infancia adornaban los túneles por los que pasaba el tren de la habitación. Ahora entras por fin en ellos y sabes qué hay dentro.

Desde el tejado observamos el Sputnik por la noche. No lo habríamos podido distinguir de las estrellas y de Venus si no hubiera zigzagueado en su órbita. Así son las victorias de la humanidad. Aquello con lo que dominan el cosmos, el sueño realizado, está movido, es impotente como un sueño, como si fuera a derrumbarse.

Quien haya oído el sonido de las marmotas no lo olvidará fácilmente. Decir que es un silbido es poco: es un sonido mecánico, como impulsado a vapor. Por eso asusta. El miedo que estos animalitos tienen que haber sentido desde tiempos inmemoriales se les ha petrificado en la garganta como señal de advertencia; lo que protege su vida ha perdido la expresión de lo vivo. En su pánico a la muerte, las marmotas practican el mimetismo de la muerte. Si no me engaño, durante los últimos doce años, a medida que el camping avanzaba, las marmotas han ido adentrándose en las montañas.

Hasta los silbidos con que denuncian sin quejarse a los amigos de la naturaleza son ahora raros.

Con la inexpresividad de las marmotas cuadra la del paisaje. Éste no exhala una humanidad media, lo cual le confiere el pathos de la distancia de Nietzsche, que se escondía ahí. Al mismo tiempo, las morrenas (que son típicas del paisaje de Sils Maria) parecen escoriales de la minería. Ambas cosas, las cicatrices de la civilización y lo intacto más allá del límite de la arboleda, se oponen a la idea de la naturaleza como algo pensado para el ser humano, al que consuela y ayuda; delatan en qué consiste el cosmos. La imago habitual de la naturaleza es limitada, angosta, burguesa, se centra en la minúscula zona en la que florece la vida conocida históricamente; el sendero es la filosofía de la cultura. Cuando el dominio de la naturaleza destruye esa imago animada y engañosa, la naturaleza parece acercarse a la tristeza trascendente del espacio. La verdad sin ilusiones en la que el paisaje de Engadina aventaja al paisaje pequeñoburgués es anulada por su imperialismo, por la connivencia con la muerte.

Las cumbres parecen mucho más altas cuando sobresalen por las nubes que cuando se alzan en la luz clara, sin envoltorio. Pero cuando el macizo de la Margna se pone su chal de niebla, es como una dama juguetona y reservada que sin duda se niega a ir de compras a Sankt Moritz.

En la pensión Privata, que sigue siendo frecuentada por intelectuales, se encuentra en un viejo registro la inscripción de Nietzsche. Su profesión es: «profesor de universidad». El nombre de Nietzsche está justo debajo del nombre del teólogo Harnack.

La casa en que Nietzsche vivía está desfigurada por un letrero indescritiblemente filisteo. Pero muestra que hace ochenta años se podía ser pobre con dignidad. Hoy, con unas condiciones materiales similares, la persona quedaría desclasada; a la vista del estándar general ostentadamente alto, se sentiría humillada por su pobreza. En aquella época la independencia espiritual se obtenía a cambio de una vida modesta. También la relación entre la productividad y la base económica está sometida a la historia.

Cocteau escribió que los juicios de Nietzsche sobre la literatura francesa se basan en las existencias de la librería de la estación de Sils Maria. Pero

en Sils no hay tren, no hay estación, no hay librería de la estación.

Sin duda, las historias según las cuales en el sótano del hotel Edelweiss o del Alpenrose hay unos manuscritos de Nietzsche cubiertos de polvo son apócrifas. Si fueran verdad, esos manuscritos habrían salido a la luz hace mucho tiempo. Hay que abandonar la esperanza de que un material desconocido permita zanjar la disputa entre la hermana de Nietzsche y Schlechta. Pero hace unos años me enteré de que el dueño de la opulenta tienda de ultramarinos del lugar, el señor Zuan, conoció de niño a Nietzsche. Herbert Marcuse y yo lo visitamos, y fuimos recibidos amablemente en una especie de despacho. En efecto, el señor Zuan recordaba a Nietzsche. Nos contó que Nietzsche siempre llevaba un paraguas rojo, lloviera o no; seguramente, para protegerse de los dolores de cabeza. Una pandilla de niños, de la que formaba parte el señor Zuan, se divertía colocando piedrecitas en el paraguas cerrado que caían sobre Nietzsche en cuanto lo abría. Nietzsche salía corriendo detrás de ellos y los amenazaba con el paraguas, pero nunca los atrapó. Marcuse y yo pensábamos en qué situación tan difícil tenía que encontrarse el enfermo, que perseguía inútilmente a los fantasmas que lo atormentaban y al final incluso les daba la razón porque representaban la vida contra el espíritu; a no ser que la experiencia de la crueldad real lo confundiera en algunos filosofemas. El señor Zuan no recordaba más detalles, pero se ofreció a contarnos la visita de la reina Victoria; lo decepcionó que esto no nos interesara especialmente. Entre tanto, el señor Zuan ha muerto ya, nonagenario.

Una propuesta que no hay que tomar a mal

La bipartición entre amigos y enemigos del arte moderno encierra un error de pensamiento. Supone que el comportamiento es hasta cierto punto arbitrario, de acuerdo con la convención burguesa (y ajena al arte) de que el gusto es una simple preferencia o aversión. No es posible, en burda analogía con las reglas del juego del parlamentarismo político, decidirse a favor o en contra del arte moderno, igual que en el sistema bipartidista, donde al votante le presentan dos tickets cuya relación con sus ideas y sus intereses es más o menos transparente. Con el gesto de liberalidad se escamotea lo más importante en las controversias estéticas: la relación con el objeto. Sin duda, en general quienes se identifican con la tendencia del arte moderno (y esto no significa que les parezcan bien todos los cuadros modernos, igual que un historiador del arte no ama cualquier altar de tercera fila de una iglesia barroca olvidada) son quienes lo entienden, quienes aceptan sus impulsos y su realización y se someten a la disciplina que cada obra cualitativamente moderna impone al observador y al oyente. Los enemigos del arte moderno son los desconcertados; quienes ven en un cuadro tachista un montón de manchas y oyen en una partitura de Boulez algo tan exótico como sus instrumentos de percusión. Creen poder criticar algo que no comprenden porque ninguna persona razonable lo comprende. Tras la confesión de que la culpa la tiene uno mismo se esconde una condena sin juicio. Esa modestia es falsa, es la misma autoestilización funesta del alemán típico que se muestra ingenuo para poder llegar a la conclusión de que le están tomando el pelo, de que es la víctima permanente de esas manipulaciones en las que, de acuerdo con una costumbre inveterada, también piensan quienes aseguran que el arte moderno está dirigido por los mánager. Quienes están orgullosos de no comprender nada no deberían hablar cuando el juicio presupone esa comprensión que ellos mismos se niegan. Deberían estar callados en vez de aportar su incompreensión.

Ciertamente, estoy hablando de una manera sumaria, pero menos que quienes piensan con estereotipos y activan su indignación como si cada cual fuera su propio Goebbels. Sin duda, el rechazo idiosincrásico de lo nuevo contiene a veces una experiencia más exacta de lo inconsciente de la persona con que lo nuevo se tropieza que la fe blandengue en el frente unitario de todos los inmortales, que sugiere que Picasso es un Rafael. La frase del libro de Victor Hugo sobre Shakespeare de que para igualar a los maestros antiguos hay que evitar parecerse a ellos se ha desplegado con toda su verdad durante los últimos cien años. Pero si las idiosincrasias de los enemigos reaccionan ante algo que las explicaciones de los amigos eliminan en perjuicio de las obras, aquéllos no se calmarán con su idiosincrasia, con la mera inquietud que da paso a la experiencia, sino que tendrán que transformarla en la fuerza que conduce a la cosa misma y legitima el juicio.

Ya sé que entre los enemigos hay algunos que comprenden muy bien. Pero no lo puedo evitar: cuando leo en uno de sus textos más importantes un análisis de Cézanne sutil, preciso, muy adecuado, percibo en esa comprensión una simpatía que la tesis ha anulado laboriosamente. La indignación de quien ve muy bien a Cézanne no es creíble, y ni siquiera él se la creerá. Esto queda claro en esos pasajes de filosofía de la historia en los que, pese a las justificaciones reflexivas del terco prejuicio, se ve que aquí y ahora el único arte posible es el desterrado al infierno. Por lo demás, algo similar se puede observar en las estéticas del bloque oriental, cuyo odio administrativo al arte moderno armoniza muy bien con el conservadurismo cultural occidental del mundo libre. Cuando Lukács critica a Kafka, se le nota que lo prefiere a la literatura de pacotilla del realismo socialista, igual que al crítico retrospectivo de la cultura que proporciona sus lemas a los ignorantes se le nota que Cézanne le gusta en secreto.

Yo propongo sustituir la bipartición entre amigos y enemigos por la bipartición entre los amigos y la Asociación Alemana de Pintura de Hotel. No se me diga que esta asociación no existe. Al fin y al cabo, de algún lugar tienen que salir los cuadros que retornan en las habitaciones de los hoteles tan perseverantemente como los valores eternos en los profesores de

filosofía. Un buen día descubrí en un gran hotel de Múnich una tienda que reunía todo esto: los paisajes de landas, los lagos con reflejos de la Luna, los gansos y las flores; no sé si el propietario era uno de esos mánager que dirigen el arte. Si equipáramos a los enemigos del arte moderno con quienes disfrutaban de los cuadros de los hoteles, no atraparemos a todos, pero al menos aclararemos los frentes (como ellos dirían). Además, de este modo les ayudaremos a crear la organización que ellos atribuyen a los demás porque les gustaría tenerla. Ahí estarían reunidos todos, los girasoles de humor dorado-conciliador, las copas post-Marées, los simbolistas efusivos à la Thoma y los robustos amigos del percherón à la Boehle; pintura mediocre y ocre, ligada al ser, un mensaje auténtico en los senderos del campo, una orgía desenfadada de la gente tranquila. También conviene añadir unos ancianos barbudos del art nouveau y unos impresionistas comerciales; yo conozco a uno que pinta un barrio de mala fama como si fueran los Grands Boulevards y él fuera Monet, y los interesados le quitan los cuadros de las manos. Y no hay que olvidar los veleros en el puerto de Portofino. Pero el lugar de honor lo debería ocupar un cuadro del entierro de Ganghofer, que cruza el Lago del Rey en una barca en la que seis cazadores hacen de remeros, mientras que en la orilla unos ciervos lloran lágrimas de cocodrilo. La pintura de hotel y la pintura moderna: no hay otra posibilidad. Tertium non datur. Y algunos cuadros antiguos que no son pintura de hotel ya empiezan a parecerlo.

Yo podría ser amable con la pintura de hotel y recomendarle que la otra pintura (en cuya capacidad organizativa confía) le organizara una exposición con arte no degenerado. Así podría salir de sus escondrijos todo lo que ha sobrevivido venturosamente al Tercer Reich. Esta exposición, justo enfrente de una exposición de Winter y Nay, Emil Schumacher y Bernard Schultze, no resolvería la cuestión de si el arte está dirigido por los mánager, pero la haría superflua. Pues en verdad la pintura de hotel no necesita los mánager, sino que vive de la sana sensibilidad del pueblo; esto puede confesarlo sin ruborizar. Por tanto, a la Casa de los Pintores de Hotel no le faltará afluencia. Tal vez acuda más gente que en su momento a la exposición «Arte degenerado». Pero habrá que estudiar de cerca a ese gentío. En 1950 se publicó en América un libro titulado *The Authoritarian*

Personality; aunque participé en él, una encuesta muy objetiva ha confirmado que se trata de la obra de ciencias sociales más influyente de sus años. Este libro distingue drásticamente y rudamente, pero con material abundante, dos tipos, los highs y los lows: por una parte, las personas vinculadas a la autoridad, llenas de prejuicios, rígidas, convencionales, que reaccionan de manera conformista; por otra parte, las personas autónomas, libres de la dependencia ciega, ágiles. Las personas vinculadas a la autoridad simpatizan más o menos abiertamente con el fascismo, que florecía por entonces. Si en Alemania no fuéramos demasiado reservados para someternos a estos tests, el resultado sería una correlación alta entre los miembros de la Asociación de pintura de Hotel y el carácter autoritario. La preocupación de éstos por la inmediatez irracional del alma es, aunque ellos no lo sepan, abominable desde el punto de vista político tras todas las cosas indescriptibles que han sucedido.

Pero ¿de qué sirve preguntar si el arte moderno está dirigido por los managers? ¿Como si tras la pintura de hotel no estuviera la mayoría compacta, el establishment y todo su aparato! ¿Como si lo que los pintores de hotel proclaman no fuera la segunda naturaleza, atrocemente pulimentada, que puede movilizar en su favor toda la fuerza de lo existente! ¿Como si los pintores de hotel no supieran que ya en la sociedad liberal los artistas e incluso los pintores de hotel necesitaban a los marchantes para no morir de hambre! En el mundo administrado, para alcanzar esta misma meta necesitan grandes instituciones que sean tan inteligentes que les den refugio y de este modo se corrijan a sí mismas. ¿Qué habría sido de los impresionistas sin Vollard?, ¿qué habría sido de Van Gogh sin Théo? No se diga que a los pintores de hotel les habría gustado que aquéllos (su conciencia muda) hubieran fracasado. Los pintores de hotel no tienen conciencia, sino sólo su ethos. Sin la ayuda de Renoir y Van Gogh, hoy ni siquiera podrían ensuciar las paredes de las habitaciones de los hoteles. La propia eternidad negativa del kitsch tiene su historia. Se regenera en el degradado bien cultural de la capa superior.

En comparación con este poder y este esplendor, la existencia de unos managers que se encargan de que Picasso y Klee puedan crear su obra es tan modesta como inevitable; mientras el arte busque el pan, necesitará las

formas económicas que sean adecuadas a las relaciones de producción de una época, y los primeros en someterse son los que más se indignan con los mánager y el beneficio, con la demanda del mercado. Pero el énfasis en la personalidad y el alma con que se oponen al americanismo (cuyas ventajas no rechazarían) hay que tomarlo tan poco en serio como las aseveraciones lacrimosas de que el arte moderno es impuesto a la población inocente por unos manipuladores. El gesto de inocencia cultural tiene su modelo político. ¿No gritaba Hitler que él solo, con sus siete secuaces, salvó a Alemania, mientras que los demás tenían en sus manos la radio, la prensa, todo el poder de la Tierra? Hitler era un buen mánager, administró hasta la muerte, y la espontaneidad de la que se preciaba no era para tanto. Desde el primer día tuvo sus hombres de confianza, desde el primer día fue dirigido, fue un exponente del auténtico poder más allá del poder blando del Estado. Hitler se quejó del presunto sistema sólo para poner al servicio de los poderes la ira de quienes se sentían engañados por los poderes y su propaganda. El argumento de que se quiere imponer al pueblo un arte ajeno al pueblo ya lo conocían los reaccionarios durante la República de Weimar. Y no ha mejorado desde que sabemos qué es lo que pretende. Apelar a la democracia donde no hay que votar sólo sirve para difamar astutamente a la democracia. Desean un orden en el que, como sucede en Europa oriental, el terror impida que se oiga la voz no reglamentada de lo humano, lo no atrapado, lo no manipulado, lo no dirigido. Las declamaciones sobre el arte moderno dirigido por los mánager corresponden exactamente a lo que la psicología denomina «proyección»: atribuir a quien odiamos lo que somos o queremos ser. Quien frente al arte liberado apela a la libertad de pensamiento quiere en verdad retorcerle el cuello a sus restos. No es casualidad que una de estas personas haya acusado a la Radio del Oeste de Alemania de derrochar el dinero público al sostener un estudio de música electrónica; le habría gustado privar a la música de vanguardia de sus presupuestos materiales y técnicos. En el congreso de una academia protestante le dijeron a esta persona lo que se merecía. Yo no soy un experto en pintura, pero tendría un instinto malo si el ethos de los pintores de hotel no fuera del mismo tipo.

¿Tengo que protegerme del malentendido de que el arte moderno se encuentra en una situación cómoda y segura? Si fuera así, este elogio sería problemático; el mundo está fuera de quicio, y la aseveración de que tiene sentido se la deberían dejar los artistas a los mánager totalitarios de ambas variantes. Reclamo el derecho a hablar claramente con los pintores de hotel porque no he ocultado las antinomias del arte moderno. Hans Sedlmayr lo sabe muy bien. Por eso ha apelado muchas veces a mí. Pero esto no es lo que yo buscaba. No se crea que el arte moderno es como es porque el mundo es muy malo, y que en un mundo mejor el arte también sería mejor. Esto es la perspectiva de los pintores de hotel. Se podría mostrar que todos los rasgos escandalosos del arte moderno contienen una crítica al arte tradicional, que cada forma desfigurada desenmascara a la forma demasiado tersa que está colgada de las paredes de nuestros museos, que cada negación de los objetos afecta a su reduplicación laudatoria; en pocas palabras: que el arte moderno se deshace de la esencia afirmativa del arte tradicional porque la considera una mentira, una ideología. Quien se tiene que avergonzar de esto no es el arte moderno, sino lo falso antiguo. Los pintores de hotel tienen razón: el arte moderno no es inocuo. Quien lo ha experimentado ya no puede soportar lo inocuo. El arte moderno se opondrá mejor al reproche de que está dirigido por los mánager si no permite que marchite la fuerza de oponerse.

Resumen sobre la industria cultural

La expresión «industria cultural» parece haber sido empleada por primera vez en el libro *Dialéctica de la Ilustración*, que Horkheimer y yo publicamos en 1947 en Ámsterdam. En nuestros borradores hablábamos de «cultura de masas». Pero sustituimos esta expresión por «industria cultural» para evitar la interpretación que agrada a los abogados de la causa: que se trata de una cultura que asciende espontáneamente desde las masas, de la figura actual del arte popular. La industria cultural es completamente diferente de esto, pues reúne cosas conocidas y les da una cualidad nueva. En todos sus sectores fabrica de una manera más o menos planificada unos productos que están pensados para ser consumidos por las masas y que en buena medida determinan este consumo. Los diversos sectores tienen la misma estructura, o al menos encajan unos con otros. Conforman un sistema que no tiene hiatos. Esto sucede gracias a los medios actuales de la técnica y a la concentración de la economía y la administración. La industria cultural es la integración intencionada de sus consumidores desde arriba. Además, obliga a unirse a los ámbitos alto y bajo del arte, que durante milenios han estado separados. Esta unión perjudica a ambos. El arte alto pierde su seriedad al especular con el efecto; el arte bajo pierde, al ser domesticado por la civilización, la fuerza de oposición que tuvo mientras el control social no era total. Como la industria cultural especula con el estado de consciencia e inconsciencia de los millones a los que se dirige, las masas no son lo primario, sino algo secundario, incluido en el cálculo; un apéndice de la maquinaria. Al contrario de lo que la industria cultural intenta hacernos creer, el cliente no manda, no es su sujeto, sino su objeto. La expresión «medios de comunicación de masas», que se suele emplear para la industria cultural, parece inofensiva. Pero lo fundamental no son ni las masas ni las técnicas de comunicación, sino el espíritu que se les insufla, la voz de su amo. La industria cultural abusa de la consideración a las masas para duplicar, consolidar y reforzar la mentalidad de éstas, a la

que se presupone dada e inmutable. Se excluye todo lo que podría modificar esta mentalidad. Las masas no son la medida de la industria cultural, sino su ideología, igual que la industria cultural no podría existir si no se adaptara a las masas.

Las mercancías culturales se rigen, como Brecht y Suhrkamp ya dijeron hace treinta años, por el principio de su uso, no por su contenido y su configuración. La praxis de la industria cultural traslada el motivo del beneficio a las obras espirituales. Cuando éstas eran unas mercancías con las que sus autores se ganaban la vida en el mercado, ya tenían algo de eso. Pero sólo buscaban el beneficio de manera indirecta, a través de su esencia autónoma. Lo nuevo en la industria cultural es la primacía inmediata y patente del efecto, calculado exactamente en sus productos más típicos. La autonomía de las obras de arte, que nunca dominó por completo y siempre estuvo entremezclada con el efecto, es eliminada tendencialmente por la industria cultural, con o sin la voluntad consciente de los que mandan. Éstos son tanto órganos ejecutores como potentados. Económicamente están o estaban buscando nuevas posibilidades de empleo del capital en los países más desarrollados. Las posibilidades antiguas son cada vez más precarias debido al mismo proceso de concentración que hace posible la industria cultural como un dispositivo omnipresente. La cultura, que por su propio sentido nunca fue complaciente con los seres humanos, sino que siempre protestó contra las situaciones endurecidas en que ellos viven, los trató de este modo con honor, mientras que los degrada una vez más cuando se asimila por completo a ellos y se integra en las situaciones endurecidas. Las obras espirituales del estilo de la industria cultural ya no son también mercancías, sino que son mercancías y nada más. Este desplazamiento cuantitativo es tan grande que da lugar a unos fenómenos completamente nuevos. Finalmente, la industria cultural ya no necesita perseguir directamente los intereses económicos, que es por donde empezó. Éstos se han objetivado en su ideología, y a veces se han independizado de la obligación de vender las mercancías culturales, que así y todo hay que consumir. La industria cultural se dedica entonces a las public relations, a establecer una good will, sin tomar en cuenta las empresas o los objetos de venta. Al público se le pide su conformidad general y sin crítica, se hace

propaganda a favor del mundo, igual que cada producto de la industria cultural es su propio anuncio.

Así se constatan los rasgos que originalmente correspondieron a la transformación de la literatura en mercancía. Si algo en el mundo tiene una ontología, es la industria cultural: un almacén de categorías fundamentales conservadas rígidamente que podemos estudiar en la novela comercial de la Inglaterra de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Lo que en la industria cultural aparece como progreso, la novedad incesante que ella ofrece, es el revestimiento de lo que siempre es igual; toda esa diversidad oculta un esqueleto en el que no ha cambiado nada, igual que en el motivo del beneficio desde que éste ha adquirido la preponderancia sobre la cultura.

La palabra «industria» no hay que tomarla aquí al pie de la letra. Se refiere a la estandarización de la cosa misma (por ejemplo, la estandarización de los western, que todo espectador de cine conoce) y a la racionalización de las técnicas de difusión, pero no estrictamente al proceso de producción. Aunque en el sector central de la industria cultural (el cine) este proceso se asimila a los procedimientos técnicos mediante la división del trabajo, el empleo de máquinas y la separación de los trabajadores respecto de los medios de producción (esta separación se expresa en el conflicto eterno entre los artistas que trabajan en la industria cultural y los dueños), las formas individuales de producción se mantienen. Cada producto se presenta como individual; la individualidad sirve para reforzar la ideología, pues con ella se produce la impresión de que lo completamente cosificado y mediado es un refugio de la inmediatez y la vida. La industria cultural sigue consistiendo en los «servicios» de terceras personas, y mantiene su afinidad con el proceso de circulación del capital, con el comercio, de donde surgió. Su ideología se sirve sobre todo del sistema de stars tomado del arte individualista y de su explotación comercial. Cuando más deshumanizada está la industria cultural, más exitosamente propaga unas personalidades presuntamente grandes y opera con tonos cordiales. La industria cultural es industrial más en el sentido de la asimilación a formas industriales de organización (esto se ha observado sociológicamente en muchos lugares, incluso donde no se fabrica, como en el caso de la

racionalización de las oficinas) que en el sentido de que produzca de modo tecnológico-racional. Por tanto, también aquí las inversiones equivocadas son considerables y provocan en los sectores que han sido superados por nuevas técnicas unas crisis que rara vez mejoran la situación.

El concepto de técnica de la industria cultural es el mismo que el de las obras de arte sólo por cuanto respecta al nombre. Éste se refiere a la organización de la cosa, a su lógica interna. Por el contrario, la técnica de la industria cultural, que es una técnica de difusión y de reproducción mecánica, es exterior a su cosa. La industria cultural tiene su respaldo ideológico en que evita cuidadosamente la coherencia plena de sus técnicas en los productos. Vive parasitariamente de la técnica extraartística de la producción de bienes materiales, sin tomar en cuenta ni la obligación que su objetividad significa para la figura intraartística ni la ley formal de la autonomía estética. El resultado es la mezcla, esencial para la fisonomía de la industria cultural, entre streamlining, dureza y precisión fotográficas (por una parte) y residuos individualistas, entusiasmo y romanticismo racionalizado (por otra parte). Si aceptamos la definición de la obra de arte tradicional mediante el aura, mediante la presencia de algo no presente (Benjamin), lo que define a la industria cultural es que no contrapone estrictamente al principio aurático algo diferente, sino que conserva el aura en descomposición como una niebla. De este modo se convence inmediatamente de su maldad ideológica.

Los políticos culturales y los sociólogos suelen decir que no hay que subestimar a la industria cultural, pues es muy importante para la formación de la consciencia de sus consumidores: hay que tomarla en serio dejando de lado la arrogancia cultural. En efecto, la industria cultural es importante porque es un momento del espíritu imperante hoy. Quien, por escepticismo hacia lo que la industria cultural introduce en los seres humanos, ignorara su influencia sería ingenuo. Pero la exhortación a tomarla en serio es inaceptable. Por respeto a la función social de la industria cultural, cuestiones incómodas, como la de la calidad, la de la verdad o falsedad y la del rango estético de sus productos, son excluidas de la «sociología de la comunicación». Al crítico se le reprocha que se atrinchera tras un esoterismo arrogante. Primero habría que analizar el doble sentido de

«importante», que se ha infiltrado sin que nos demos cuenta. La función de una cosa, aunque afecte a la vida de innumerables personas, no es una garantía de su propio rango. Mezclar lo estético con su escoria comunicativa no restablece la medida correcta del arte (en tanto que algo social) frente a la presunta arrogancia de los artistas, sino que defiende a algo que tiene unas consecuencias sociales funestas. La importancia de la industria cultural en la vida anímica de las masas no nos dispensa (y menos aún a una ciencia que se considera pragmática) de reflexionar sobre su legitimación objetiva, sobre su en-sí, sino que nos obliga a llevar a cabo esta reflexión. Tomar la industria cultural tan en serio como corresponde a su función incuestionada significa tomarla en serio críticamente, no someterse a su monopolio.

Entre los intelectuales que quieren resignarse a este fenómeno y que intentan combinar sus reservas frente a la cosa con el respeto a su poder es habitual un tono de tolerancia irónica, suponiendo que no hayan convertido la regresión en un nuevo mito del siglo XX. Dicen que ya sabemos qué debemos pensar de todo eso, de las novelas ilustradas y de las películas a medida, de las series familiares de televisión y de los hit-parades, del horóscopo y de los consejos psicológicos del periódico; que todo esto es inofensivo y además democrático porque obedece a la demanda, que primero ha sido encauzada. También dicen que todo esto es muy beneficioso porque difunde informaciones, consejos y modos de comportamiento liberadores. Ahora bien, las informaciones son (como explica cualquier estudio sociológico sobre algo tan elemental como el grado de información política) pobres o irrelevantes, los consejos que se extraen de las manifestaciones de la industria cultural son banales o algo peor y los modos de comportamiento son desvergonzadamente conformistas.

La engañosa ironía de la relación de los intelectuales adaptados con la industria cultural no se limita a ellos. Cabe suponer que la consciencia de los consumidores está escindida entre la diversión obligatoria que la industria cultural les prescribe y una duda en sus beneficios ni siquiera oculta. La frase de que el mundo quiere ser engañado es más verdadera hoy que nunca. La gente no sólo cree cualquier patraña que le proporcione

placer, sino que acepta incluso los engaños que conoce; cierran los ojos y aceptan con una especie de autodesprecio lo que les sucede, que saben por qué ha sido fabricado. Sin confesárselo, intuyen que su vida les resultará completamente insoportable en cuanto no puedan aferrarse a unas satisfacciones que en realidad no lo son.

La defensa más atrevida de la industria cultural ensalza como factor de orden a su espíritu, al que podemos considerar tranquilamente una ideología: la industria cultural –dicen– da a las personas en un mundo presuntamente caótico algo así como criterios de orientación, y esto es loable. Pero la industria cultural destruye lo que ellos creen que preserva. El cine en colores acaba con la vieja posada agradable más que las bombas: destroza hasta su imago . Un pueblo no puede sobrevivir a su elaboración en las películas que lo ensalzan, y todo lo inconfundible de lo que esas películas se alimentan acaba pareciéndose a lo demás.

Lo que se podía llamar «cultura» sin exagerar quería ser la expresión del sufrimiento y la oposición y basarse en la idea de una vida correcta, no en la mera existencia, y las categorías convencionales de orden con que la industria cultural adorna la existencia hacen como si la vida correcta ya existiera y esas categorías fueran su medida. Si los abogados de la industria cultural replican que ésta no nos ofrece arte, esto es una ideología que intenta eludir la responsabilidad por aquello de lo que el negocio vive. Una vileza no se vuelve mejor cuando reconoce que lo es.

No sirve de nada apelar al orden si no lo determinamos en concreto, apelar a la difusión de las normas si éstas no se acreditan en la cosa o ante la consciencia. Un orden vinculante objetivamente, como ése del que nos hablan tanto porque no lo tenemos, no está justificado si no se acredita en sí mismo y frente a las personas, y esto es lo que no hace ningún producto de la industria cultural. Los conceptos de orden que la industria cultural propaga son los del statu quo . Son afirmados sin crítica, sin análisis, sin dialéctica, aunque ya no sean sustanciales para ninguna de las personas que tienen que aceptarlos. El imperativo categórico de la industria cultural no tiene nada que ver con la libertad, a diferencia del imperativo categórico de Kant. Dice así: «Acomódate, aunque no sepas a qué; acomódate a lo que existe y a lo que todos piensan como reflejo del poder y la omnipresencia

de lo que existe». Mediante la ideología de la industria cultural, la adaptación sustituye a la consciencia: el orden que brote de ella nunca será confrontado ni con lo que él dice ser ni con los intereses reales de las personas. Pero el orden no es en sí mismo bueno. Sólo el orden correcto sería bueno. Que la industria cultural no se preocupe por esto, que elogie el orden in abstracto, da testimonio sólo de la impotencia y la falsedad de los mensajes que ella transmite. La industria cultural pretende guiar a los desconcertados y les presenta unos conflictos que ellos han de confundir con los suyos, de modo que resuelve los conflictos sólo en apariencia, igual que en su propia vida apenas se podrían resolver. En los productos de la industria cultural los seres humanos tienen problemas sólo para que los superen gracias a los representantes de un colectivo bondadoso y se adhieran con armonía vana a esa generalidad cuyas exigencias habían percibido como incompatibles con sus intereses. Para esto, la industria cultural ha elaborado unos esquemas que se extienden hasta campos tan lejanos al concepto como la música de entretenimiento, que plantea unos problemas rítmicos que en seguida se resuelven con el triunfo de la parte buena del compás.

Los defensores no le llevarán la contraria abiertamente a Platón cuando dice que lo que es falso objetivamente, en sí, no puede ser bueno y verdadero subjetivamente, para las personas. Lo que la industria cultural nos presenta no son indicaciones para la vida feliz ni un arte nuevo de la responsabilidad moral, sino instrucciones para obedecer a algo tras las que se esconden unos intereses muy potentes. La conformidad que ella propaga refuerza la autoridad ciega. Si juzgáramos la industria cultural, tal como corresponde a su posición en la realidad y tal como ella dice exigir, no por su propia sustancialidad y lógica, sino por su efecto, si analizáramos rigurosamente aquello a lo que la industria cultural siempre apela, el potencial de este efecto habría que tomarlo muy en serio. Se trata del fomento y la explotación de la debilidad del yo a la que la sociedad actual (con su concentración de poder) condena a sus impotentes miembros. Su consciencia retrocede más aún. No es casualidad que en América se pueda oír decir a unos cínicos productores de películas que sus productos están

pensados para el nivel de los niños de once años. De este modo intentan convertir a los adultos en niños de once años.

Todavía no se ha demostrado irrefutablemente mediante una investigación exacta el efecto regresivo de los productos de la industria cultural; unos experimentos fantásticos podrían hacerlo mejor de lo que les gustaría a los interesados. En todo caso, se puede suponer sin reparos que gota a gota se cava la piedra, pues el sistema de la industria cultural rodea a las masas, apenas tolera la divergencia y ejercita sin cesar los mismos esquemas de comportamiento. Sólo la desconfianza profundamente inconsciente de las masas, el último residuo de la diferencia entre el arte y la realidad empírica en su espíritu, explica que todos no vean y acepten el mundo tal como la industria cultural se lo presenta. Aunque los mensajes de la industria cultural fueran tan inocuos como se dice (innumerables veces no lo son, como las películas que mediante una caracterización típica se suman a los ataques contra los intelectuales que son tan populares hoy), la actitud que la industria cultural provoca es cualquier cosa menos inocua. El hecho de que un astrólogo recomiende a sus lectores que un día determinado sean prudentes al conducir su coche no es malo para nadie, pero sí lo es el embrutecimiento que encierra la pretensión de que el consejo válido cada día (y por tanto estúpido) necesita una señal de las estrellas.

La dependencia y la esclavitud de las personas, el punto de fuga de la industria cultural, no se podrían describir más fielmente que como hizo aquel americano que en un experimento dijo que las miserias de la época actual se acabarían si la gente siguiera a personalidades célebres. El sucedáneo de satisfacción que la industria cultural les proporciona a las personas al causarles la agradable sensación de que el mundo está en el orden que ella les sugiere les engaña sobre la felicidad en la que les hace creer. El efecto global de la industria cultural es el de una anti-Ilustración; como Horkheimer y yo dijimos, en ella la Ilustración (el dominio técnico progresivo de la naturaleza) se convierte en un engaño masivo, en el medio para maniatar a la consciencia. La industria cultural impide la formación de individuos autónomos, que juzguen y decidan conscientemente. Estos individuos serían el presupuesto de una sociedad democrática, que sólo se puede mantener y desplegar con personas mayores de edad. Si injustamente

las masas son difamadas desde arriba como masas, es la industria cultural quien las convierte en masas y a continuación las desprecia e impide su emancipación, para la que los seres humanos están tan maduros como las fuerzas productivas de la época se lo permiten.

Necrología de un organizador

Cuando de un muerto se dice que es insustituible, por lo general se está ocultando que ya ha sido sustituido. El fervor del recuerdo sirve de pretexto para la praxis presurosa que deja de lado al difunto porque la vida tiene que seguir adelante. La sociedad comete por segunda vez con él la injusticia que la muerte comete con cada persona. El trabajo útil que hacía el difunto también pueden hacerlo otros; todos están de acuerdo en este punto, y esto es una acusación contra la organización de la vida y contra el concepto de utilidad, al que la vida se somete. Sin embargo, Wolfgang Steinecke era verdaderamente insustituible: fue el primer director del Instituto de Música y de los Cursos de Verano de Kranichstein, y se puede decir incluso que su fuerza creó (sin que tal vez él fuera completamente consciente de esto) algo así como la unidad del movimiento musical tras la Segunda Guerra Mundial. Steinecke era la excepción: desde dentro del negocio realizó lo que revienta el negocio. Con los medios del negocio ayudó al arte a obtener esa seriedad que destruye el negocio. Lo único que podemos hacer tras su muerte, si no queremos ocultarla con el consuelo de la frase hecha, es decir quién era Wolfgang Steinecke tan claramente como sea posible y a tantas personas como sea posible. También debería oírlo la autoridad que lo mató: al menos ha de saber qué consecuencias ha tenido su estado de ánimo juerguista. Esto tiene una lógica estremecedora: la música para la que Steinecke vivía era la que no se parece en nada a ese estado de ánimo; y si éste no hubiera imperado, Steinecke no habría tenido que morir.

Lo que la actividad de Steinecke tenía de único lo describe una paradoja: Steinecke siguió las reglas del juego de la vida musical para obtener lo que es incompatible con ellas. Con unos medios modestos, sin ser una celebridad, sin el atractivo de un festival, Steinecke creó un punto de cristalización de la Música Nueva que no tiene igual en el mundo. No construyó una plataforma, no organizó la música a la manera de las exposiciones, no reunió todo tipo de cosas con una astucia estúpida, sino

que persiguió las intenciones más radicales y arriesgadas, posibilitó el roce y el intercambio de quienes no tenían ningún apoyo, realizó silenciosa y discretamente una idea que estaba latente en muchos músicos de la generación de posguerra y que sin él nunca habría adquirido tanta fuerza. Si desde 1946 hay, pese a todas las diferencias, algo así como una escuela de música sin compromisos cuya intransigencia resiste la comparación con la Segunda Escuela de Viena de Schönberg, fue mérito de Steinecke y sólo de Steinecke. Nadie más habría podido reunir a los hombres indomables, refractarios y difíciles que forman esta escuela (si fueran menos difíciles, habrían elegido un camino más fácil), nadie más habría podido mantenerlos juntos, anulando con una energía imperceptible a las prudentes autoridades que al principio fueron imprescindibles, y crear una atmósfera en la que hasta en los conflictos más virulentos se imponía la solidaridad, el impulso común. Esta escuela surgió de unos modos de reacción tan profundos que todavía no se ha encontrado un nombre para lo que se agitaba en ella. Pues los nombres que llegaban de Darmstadt (música serial, puntual, aleatoria, postserial, informal) son incompatibles. Sin embargo, en todo esto vive un impulso común. Steinecke siguió su rastro con tenacidad. Precisamente porque yo, que pertenezco a una generación anterior, no me sentía animado directamente por ese impulso, que constituye la unidad de la escuela de Kranichstein o de Darmstadt, me encontraba en una situación muy favorable para percibir la unidad. Estoy profundamente agradecido a Steinecke por el hecho de que pese a la diferencia generacional (que no es meramente cronológica), confiara en mí y me invitara muchas veces, lo cual me permitió entrar en contacto con los músicos jóvenes de más talento sin que ni ellos ni yo tuviéramos que hacer concesiones, sino que las diferencias fueron fecundas (si no me equivoco).

Tal vez no haya mejor testimonio de la fuerza que emanaba de Steinecke y de su idea de Kranichstein (pues era su idea, aunque él no la reclamara para sí) que el hecho de que todos nosotros deseábamos ser invitados como profesores. Lo material no importaba; los honorarios que Steinecke podía pagar eran modestos. Pero todos teníamos la sensación de que en Kranichstein (discúlpenme esta manera grandilocuente de hablar) podíamos intervenir directamente en los procesos de formación de la

Música Nueva. Si una vez no te invitaban, sufrías una decepción. Pero nunca nos peleamos por esta razón, y tal vez esto fue el éxito más sorprendente de Steinecke. No es que él supiera calmar los ánimos, como se suele decir en estos casos; esto habría sido incompatible con su gusto por lo extremo. Pero los ataques y los reproches le resbalaban, de modo que nunca se produjeron esas discusiones de las que todo el mundo se marcha enfadado.

La genialidad de este hombre se mostraba en que las discusiones eran incompatibles con él, pero nunca necesitó hacer nada para evitarlas. Era ajeno a ellas. El silencio y la timidez que poseía originalmente se convirtieron sin pretenderlo en una técnica vital que era más propia de un oriental. Con la sonrisa de un Buda, de la que nadie sabía si era sincera o una máscara protectora y en la que probablemente las dos cosas coincidían, Steinecke escuchaba las quejas y las objeciones no para explicar su comportamiento, sino para deshacerse con unas pocas palabras de lo que le acababan de decir. Steinecke no entraba en la argumentación, por lo que su oponente se sentía desarmado o incluso equivocado.

Contado así, esto parece la receta de una táctica. Pero quien intentara imitar a Steinecke estaría perdido. Steinecke salía adelante sólo porque su táctica no era una táctica, sino un comportamiento irreflexivo, un gesto mudo, tan lejano al lenguaje como la imagen de la Música Nueva que él albergaba. De hecho, Steinecke era tan humano como inabordable. Si alguien tenía dificultades serias, por ejemplo una enfermedad, él le ayudaba sin hablar, con nobleza. Steinecke, que mediante el éxito de su utópico proyecto superó a todos los mánager de la música y provocó así el rencor que quienes no tienen talento sienten por la palabra «mánager», era lo contrario de un mánager. Con suave inercia hizo lo que era su destinación hacer; nunca manipuló a otros, nunca abusó de las personas como cosas ni de los medios como fines; era tan ajeno al interés como un artista que no se deja seducir por el mundo. No sólo le daba igual su propio beneficio, sino que además en su trabajo espiritual, donde todo dependía de él, retrocedió hasta el anonimato. Steinecke evitaba hablar en público, evitaba que se supiera que la Escuela de Darmstadt era un producto suyo; por

consiguiente, es un deber decir públicamente lo que Steinecke no habría tolerado en vida.

La mejor manera de honrar a Steinecke es indicar que su función (que él mismo creó y para la que era muy adecuado) no se agotaba en las circunstancias felices a las que se debe la existencia de una persona como él, sino que fue exigida objetivamente por la situación de la música. En Steinecke se confirmó dentro del ámbito espiritual que la sociedad produce las fuerzas que necesita para resolver sus tareas. La Música Nueva, que desde el principio se opuso a la cultura oficial y al establishment artístico, surgió del pathos individualista y en las condiciones individualistas de la producción. La protesta contra el endurecimiento de las relaciones sociales y contra la cultura endurecida en que aquéllas prosiguen era en aquel momento lo mismo que la protesta contra la socialización y contra la organización.

Por supuesto, Schönberg comprendió muy pronto (hacia 1920) que esta protesta no se puede realizar artísticamente, en la praxis interpretativa, si no se manifiesta en la organización; por eso fundó la Asociación Vienesa de Interpretaciones Musicales Privadas, cuyo trabajo sigue siendo un modelo de toda interpretación verdadera. En los cuarenta y cinco años que han pasado desde entonces, la socialización y la administración de la sociedad (y dentro de ella la administración de la vida musical) se han incrementado muchísimo; la concentración de la reproducción musical en los medios de comunicación de masas es la expresión más clara de esto. Las viejas formas individualistas de la vida musical (incluidas las de la producción, las de la composición) ya no podrían hacer frente a esta presión, ni desde el punto de vista de los presupuestos económicos ni desde el punto de vista tecnológico. Todo el grupo de problemas que se resume en la palabra «electrónica» necesita unos aparatos de los que ningún individuo dispone. Cuanto más seria y radicalmente se trabaja con los nuevos materiales, más profundamente se introducen las condiciones tecnológicas en el proceso de producción. Aunque no se empleen directamente los medios de la creación electrónica de sonidos, el carácter de laboratorio de la composición se difunde por lógica inmanente. La formulación extrema del concepto de experimento, la racionalización de las técnicas de composición y su

complemento, los ensayos con el azar, exigen una especie de cooperación colectiva con la que el anacoreta Webern y el secesionista tardío Berg no habrían podido ni soñar.

La indignación con esta tendencia, que artísticamente es irrevocable porque obedece al desarrollo social, no puede ocultar la comprensible indignación de quienes son impotentes frente a ella debido a su individualismo y a su posición social. Como temen quedar anticuados también en el sentido histórico sustancial, despotrican contra la presunta alienación y mecanización y contra los mánager. Steinecke ocupó el hueco cultural que hay entre el elemento imprescindible del individualismo artístico (pues el arte es oposición social a la sociedad) y las inevitables formas colectivas de producción. La paradoja de su obra es social: Steinecke organizó de tal modo todo lo que se opone al mundo de celofán de los musicals y la música de entretenimiento, de los festivales relamidos y el streamlining al servicio del turismo musical, que eso pudo desplegarse sin concesiones en medio del mundo administrado. Donde el éxito anulaba la calidad de la cosa, Steinecke quebró el principio y obtuvo el éxito para lo que a priori no lo puede tener. Steinecke administró lo no administrable sin corromperlo.

Este hombre tímido, que no sabía presumir ni darse importancia, tenía un sentido de la realidad que el empresario con más talento para la publicidad habría podido envidiarle. Cómo era Steinecke realmente, cómo el discípulo de una musicología conservadora encontró su posición espiritual, mediante qué propiedades la transformó en una posición de poder de la Música Nueva, todo esto sólo lo saben hoy quienes estaban muy cerca de él, pues Steinecke era una persona muy reservada. Había verdaderamente algo enigmático en él. No es exagerado decir que su desdichada muerte es una catástrofe para la música cuyo alcance todavía no podemos imaginarnos. El consuelo de que lo auténtico no se pierde para la posteridad y se impone por sí mismo ya no nos sirve de nada. El trabajo de Steinecke era precisamente una respuesta a una situación en la que ese *laissez faire* ya tampoco es de fiar en el arte.

Otra manera de decir esto es que Steinecke modificó el concepto de productividad musical. El lenguaje habitual reserva este concepto para la

fuerza del compositor. Pero si el compositor, para poder producir, depende directamente de las instituciones, no sólo indirectamente del mercado en el que se gana la vida, sino de la ayuda técnica y planificadora, de los encargos, de procedimientos que en su aislado despacho no pueden funcionar, la productividad musical se extiende más allá de la escritura de música. Ya en la idea de Bayreuth, sin la cual no podemos imaginarnos las últimas obras de Wagner, se manifestó algo de esto; Steinecke extrajo todas las consecuencias. Y ni un solo instante utilizó esta expansión como la expansión de una fuerza decretadora. Steinecke hizo menos y más. Menos porque respetó la división del trabajo y la función de los otros, incluso en los casos en que una obra había sido compuesta gracias a él; más porque no sólo proporcionó las posibilidades prácticas, sino que además influyó con su carácter discreto y reservado, mediante la política de personal y programación y las conversaciones privadas, en los nexos espirituales más recónditos.

Si el honorable concepto de producción artística ya no tiene el mismo valor que antes, si fue degradado al asimilarlo a procedimientos industriales basados en el beneficio, Steinecke salvó la dignidad de la producción en la música. Steinecke combinó enérgica y delicadamente la figura de la música adecuada social y técnicamente con su intención espiritual más avanzada. Recordar a este gran organizador es recordar a una persona que estaba a la altura de los compositores importantes no sólo porque los apoyaba y fomentaba, sino también porque lo que Steinecke hacía es tan esencial en el nuevo proceso de producción como lo que los compositores escriben.

Carteles de cine

Los niños que se insultan de broma siguen la regla: «No vale responder». Esta sabiduría parece haberse perdido para los adultos más serios. El grupo de Oberhausen atacó a la porquería de la industria cinematográfica (que dentro de poco ya llevará sesenta años de práctica) con la fórmula: «el cine de papá». Los interesados en el cine no supieron responder nada mejor que: «el cine del nene». Se equivocaron. Es mezquino recurrir a la experiencia contra la inmadurez cuando la cuestión es la inmadurez de la experiencia que adquirieron al crecer. Lo horrible del cine de papá es lo infantil, la regresión puesta en marcha por la industria. El sofisma insiste en ese tipo de trabajo cuyo concepto provoca la oposición. Si el reproche fuera correcto en algún sentido, si las películas que no forman parte del negocio fueran más torpes que las esmeriladas mercancías del negocio, sería penoso el triunfo de que quienes tienen tras de sí la fuerza del capital, la rutina técnica, los especialistas más expertos, trabajan mejor que quienes se rebelan contra el coloso y renuncian necesariamente al potencial acumulado en éste. En los rasgos de lo que en comparación con él es torpe se ha inscrito la esperanza de que los «medios de comunicación de masas» puedan ser algo cualitativamente diferente. Mientras que en el arte autónomo no sirve de nada lo que va a la zaga del estándar técnico ya alcanzado, frente a la industria cultural (cuyo estándar excluye lo que no está ya masticado, atrapado, igual que la cosmética elimina las arrugas de los rostros) resultan liberadoras las obras que no dominan por completo su técnica, por lo que tienen algo indómito, contingente. En ellas, los defectos de la cara de una chica hermosa sirven de correctivo del rostro perfecto de la star aprobada.

Como se sabe, muchos diálogos de la película *Törless* repiten literalmente los de la novela de Musil. Podemos considerarlos superiores a esas frases de los guionistas que ningún ser humano vivo diría. En América estas frases ya son objeto de burla por parte de los críticos. Pero las frases

de Musil también suenan grandilocuentes cuando las oímos, no cuando las leemos. Esto puede ser culpa en parte de la novela, que pretende ser una psicología, pero introduce en el decurso interior una especie de casuística racionalista que la psicología más avanzada de aquella época (la de Freud) demolió como una racionalización. Pero esto no es todo. La diferencia artística entre los medios pesa más de lo que se cree cuando, para escapar de la prosa mala, se hacen películas basadas en prosa buena. Incluso cuando la novela se sirve del diálogo, la palabra dicha no está dicha inmediatamente, sino que mediante el gesto de narrar (y tal vez ya mediante la tipografía) está distanciada, alejada de las personas vivas. Por eso, los personajes de las novelas, aunque estén descritos minuciosamente, nunca se parecen a los seres empíricos, sino que mediante la exactitud de la exposición se alejan del mundo empírico, se vuelven autónomos desde el punto de vista estético. Esa distancia se reduce en el cine: la apariencia de inmediatez es imprescindible para él si se comporta de manera realista. Por eso, las frases que en las narraciones se justifican mediante el principio de estilización, que se distinguen de la falsa cotidianidad del reportaje, suenan en el cine hinchadas e increíbles. El cine debería buscar otros medios de inmediatez. El más importante de ellos podría ser la improvisación, que se abandona planificadamente al azar de la empiria no dirigida.

El surgimiento tardío del cine dificulta distinguir los dos significados de la técnica tan estrictamente como en la música, donde hasta que llegó la electrónica se distinguía una técnica inmanente (la organización de la obra) y la reproducción (los medios de la interpretación). El cine establece la identidad de ambas técnicas, pues en él, como ya indicó Benjamin, no hay un original que se reproduce masivamente, sino que el producto masivo es la cosa misma. Pero, en analogía con la música, la identidad no funciona sin más. Los conocedores de la técnica cinematográfica han indicado que Chaplin no aprovechó sus posibilidades, sino que se contentó con fotografiar sketches, payasadas, etc. Esto no rebaja el rango de Chaplin, y nadie discutirá que Chaplin hizo cine. Esta enigmática figura (¡cuánto se parece a las fotografías antiguas desde el primer día!) no habría podido desplegar su idea más que en la pantalla. Por tanto, es imposible deducir de la técnica cinematográfica normas. La norma más plausible, la

concentración en objetos en movimiento^[1], es violada provocadoramente en películas como *La noche de Antonioni*; por supuesto, en el estatismo de estas películas está conservada en tanto que negada. Lo que en estas películas es contrario al cine les confiere la fuerza de expresar como con ojos huecos el tiempo vacío. La estética del cine tendrá que recurrir, más bien, a una forma subjetiva de experiencia, a la que el cine se parece (con independencia de su surgimiento tecnológico) y que constituye lo artístico en él. Quien, tras pasar un año en la ciudad, reside durante varias semanas en las montañas y se abstiene de trabajar puede tener la experiencia de que mientras está dormido o semidormido ve unas hermosas imágenes del paisaje. Estas imágenes no se mezclan, sino que se mantienen diferenciadas como en la linterna mágica de la infancia. A esta detención del movimiento le deben las imágenes del monólogo interior su semejanza con la escritura: también ésta se mueve ante los ojos y está al mismo tiempo detenida en sus signos. Este rasgo de las imágenes guarda la misma relación con el cine que el mundo óptico con la pintura y el mundo acústico con la música. El cine sería arte en tanto que restablecimiento objetivador de este modo de experiencia. El medio técnico por excelencia está emparentado profundamente con lo bello natural.

Si nos decidimos a tomar la palabra a los autocontroladores y confrontamos las películas con sus efectos, tendremos que proceder más sutilmente que esos viejos análisis del contenido que se fijaban demasiado en la intención de las películas y dejaban de lado el margen de variación entre ella y el efecto. El efecto ya está preformado en la cosa. Si, de acuerdo con la tesis de *La televisión como ideología*, en las películas hay varias capas superpuestas de modelos de comportamiento, esto implica que los modelos oficiales (la ideología proporcionada por la industria) no son automáticamente lo que entra en los espectadores; si la investigación empírica de la comunicación se centrara por fin en los problemas de los que podemos esperar algo, estudiaría ése. Los modelos oficiales están recubiertos por modelos no oficiales que resultan atractivos y, por cuanto respecta a la intención, son puestos fuera de circulación por los modelos oficiales. Para capturar a los clientes y proporcionarles un sucedáneo de satisfacción, hay que pintar la ideología no oficial, heterodoxa (si se quiere

decir así), de una manera mucho más amplia y jugosa de lo que soportaría el fabula docet; las revistas ilustradas ofrecen cada semana un ejemplo de esto. Lo que los tabúes reprimen en el público, la libido, reacciona rápidamente a esto, pues esos modelos de comportamiento son aceptados porque contienen un elemento de aprobación colectiva. Mientras que la intención va contra el playboy, la dulce vita y las wild parties, la oportunidad de contemplarlos parece ser disfrutada más que el veredicto precipitado. Si hoy vemos por doquier, en Alemania, en Praga, en la conservadora Suiza, en la católica Roma, a chicos y chicas que van abrazados por la calle y se besan, esto (y probablemente muchas cosas más) lo han aprendido de las películas que reducen el libertinaje parisino a folclore. La ideología de la industria cultural, si quiere atrapar a las masas, se vuelve tan antagonista como la sociedad a la que se dirige. Contiene el antídoto contra su propia mentira. A ninguna otra cosa habría que recurrir para salvarla.

La técnica fotográfica del cine, que copia de manera primaria, le proporciona al objeto (ajeno a la subjetividad) más valor que los procedimientos autónomos desde el punto de vista estético; esto es el momento retardador del cine en el curso histórico del arte. La disolución no es completa ni siquiera cuando el cine disuelve y modifica los objetos tanto como puede. Por tanto, la disolución no permite una construcción absoluta; los elementos en que descompone siguen siendo cosas, no son valores puros. En virtud de esta diferencia, la sociedad se introduce en el cine de una manera muy diferente (mucho más directamente desde el objeto) que en la pintura o la literatura avanzadas. Lo que en el cine es irreducible en los objetos es por sí mismo un signo social, no llega a serlo a través de la realización estética de una intención. Por eso, la estética del cine se ocupa de la sociedad de una manera inmanente, como consecuencia de su posición ante el objeto. No hay una sola estética del cine (ni siquiera una puramente tecnológica) que no incluya su sociología. La teoría del cine de Kracauer conduce a lo que no está presente en su libro, que se abstiene de lo sociológico. De lo contrario, el antiformalismo se convierte en formalismo. Kracauer juega irónicamente con la intención de su primera juventud de ensalzar al cine como el descubridor de las bellezas de la vida cotidiana; ese

programa era propio del «estilo juvenil», igual que las películas que quieren hacer hablar por sí mismos a las nubes y a los lagos son un resto del estilo juvenil. Mediante la selección del objeto infiltran en el objeto depurado de sentido subjetivo ese sentido contra el que se cierran.

Benjamin no analizó hasta qué punto algunas de las categorías que postuló para el cine (valor de exposición, test) están conjuradas con el carácter de mercancía, al que su teoría se opone. Inseparable de él es la naturaleza reaccionaria de todo realismo estético hoy, la consolidación afirmativa de la superficie de la sociedad, que el realismo rechaza atravesar porque eso sería romántico. Todo significado conferido a una película por el ojo de la cámara (aunque fuera crítico) vulneraría la ley de la cámara y el tabú de Benjamin, que fue ideado con la intención explícita de sobrepujar a Brecht y con la intención secreta de adquirir libertad frente a él. El cine se encuentra ante la alternativa de cómo proceder sin resbalarse ni hacia las artes y oficios ni hacia lo documental. La respuesta que se ofrece primariamente es, como hace cuarenta años, el montaje, que no interviene en las cosas, pero las conduce a una constelación de escritura. La duración del procedimiento que busca el shock despierta dudas. Lo que está montado puramente, sin añadir la intención en los detalles, se niega por principio a adoptar intenciones. Parece ilusorio que del material reproducido en tanto que tal, renunciando a todo sentido (y en especial a la psicología), surja el sentido. Todo el planteamiento parece superado por el conocimiento de que la renuncia a la donación de sentido, al ingrediente subjetivo, está organizada subjetivamente, por lo que da sentido a priori . El sujeto que se calla habla mediante el silencio no menos, sino más, que cuando habla. Esto tendría que apropiárselo en segunda reflexión el procedimiento de los productores de cine, que están proscritos intelectualmente. Pero pervive la divergencia entre las tendencias más avanzadas de las artes plásticas y las del cine, la cual compromete hasta a las intenciones más audaces del cine. Está claro que el cine tiene que buscar su potencial más fecundo en otros medios que se integran en él, como cierta música. La película para la televisión *Antithèse* del compositor Mauricio Kagel es uno de los mejores ejemplos de esto.

Que las películas proporcionen esquemas de modos colectivos de comportamiento no se lo exige adicionalmente la ideología, sino que la colectividad se introduce hasta dentro de la película. Los movimientos que el cine expone son impulsos miméticos que, antes que todo contenido y todo concepto, animan a los espectadores y a los oyentes a sumarse al movimiento. En este sentido, el cine se parece a la música, igual que en los primeros tiempos de la radio la música se parecía al cine. No es absurdo entender el sujeto constitutivo del cine como un nosotros: ahí convergen su aspecto estético y su aspecto sociológico. Una película de los años treinta, con la célebre actriz inglesa Gracie Fields, se titulaba *Anything Goes*; esto da exactamente con el momento formal del movimiento del cine, más acá de todo contenido. El ojo es arrastrado y entra en el torrente de todos los que siguen el mismo llamamiento. La indeterminación del colectivo, que acompaña al carácter formal del cine, lo deja a merced del abuso ideológico, de esa pseudo revolución que se anuncia en el lenguaje mediante la frase «las cosas tienen que ir de otra manera» y en los gestos mediante el puñetazo sobre la mesa. El cine emancipado tendría que sacar a su colectividad apriórica del nexo de efectos inconsciente e irracional y ponerla al servicio de la intención ilustrada.

La tecnología cinematográfica ha desarrollado una serie de medios que van en contra de su realismo, inseparable de la fotografía; así, el enfoque borroso (que corresponde a una costumbre de las artes y oficios que está superada desde hace mucho tiempo en la fotografía), el cross-fade, a menudo también el flashback . Ya va siendo hora de deshacerse de esos efectos, que son estúpidos. Y lo son porque esos medios no se toman de las necesidades de la producción individual, sino de la convención. Le indican al espectador qué se quiere decir aquí o cómo debe el espectador completar lo que se sustrae al realismo cinematográfico. Como esos medios suelen poseer ciertos valores expresivos, hay una desproporción entre éstos y el signo esmerilado. Esto hace que las interpolaciones sean kitsch . Habría que examinar si lo kitsch prosigue en el montaje y en asociaciones fuera del curso de la película; en todo caso, estas divagaciones requieren mucho tacto por parte del director. En este fenómeno hay que aprender algo dialéctico: que la tecnología, tomada aisladamente, dejando de lado el carácter

lingüístico del cine, puede entrar en contradicción con las leyes inmanentes del cine. La producción emancipada de películas no debería seguir confiando irreflexivamente (a la manera de una Nueva Objetividad que ya no es nueva) en la tecnología, en el oficio. El concepto de hacer justicia al material entra en crisis aquí antes aún de que se le hubiera obedecido. La exigencia de una relación adecuada entre los procedimientos, el material y el contenido se mezcla turbiamente con el fetichismo de los medios.

Es indiscutible que el cine de papá corresponde a lo que los consumidores quieren; o tal vez mejor dicho: les da un canon inconsciente de lo que ellos no quieren, de lo que sería diferente de aquello con que los alimentan. De lo contrario, la industria cultural no se habría convertido en cultura de masas, aunque la identidad de ambas no es tan indudable como piensa el crítico mientras permanece en el lado de la producción y no examina empíricamente la recepción. Sin embargo, la tesis apologética de que la industria cultural es arte para los consumidores es falsa, la ideología de la ideología. La propia equiparación niveladora de la industria cultural con el arte bajo de todos los tiempos no sirve de nada. La industria cultural posee un momento de racionalidad, de reproducción planificada de lo bajo, que seguramente también estaba presente en el arte bajo del pasado, pero que en todo caso no era su ley calculable. Además, la venerable rudeza e idiotez de (por ejemplo) las obras a medio camino entre el circo y la bufonada que eran tan apreciadas en la Roma imperial no justifica recuperarlas una vez que las hemos conocido tanto desde el punto de vista estético como desde el punto de vista social. Sin embargo, hasta en la presencia pura, dejando de lado la dimensión histórica, hay que rechazar la tesis del arte para consumidores. Esta tesis presenta de manera estática y armónica la relación entre el arte y su recepción, de acuerdo con el dudoso modelo de la oferta y la demanda. El arte no se puede pensar ni sin relación con el espíritu objetivo de su época ni sin el momento que va más allá de éste. La separación respecto de la realidad empírica, que es propia de la constitución del arte, reclama ese momento. Por el contrario, la adaptación al consumidor, que se presenta como «humanidad», no es desde el punto de vista económico nada más que la técnica para explotar al consumidor. Y desde el punto de vista artístico significa la renuncia a toda intervención en

la masa viscosa del idioma habitual y, por tanto, en la consciencia cosificada del público. La industria cultural, al reproducirla con devoción hipócrita, la modifica a su manera: impide que la consciencia cosificada se modifique por sí misma, como ésta quiere en secreto y sin confesárselo. Los consumidores han de seguir siendo lo que son, consumidores; por eso, la industria cultural no es arte para consumidores, sino que prolonga la voluntad de los que mandan en sus víctimas. La autorreproducción automática de lo existente en sus formas establecidas es expresión del dominio.

Se habrá observado que en un primer momento nos resulta difícil distinguir el tráiler de la película que vamos a ver a continuación. Esto dice algo sobre las películas. Como los tráileres y los hits, las películas son anuncios de sí mismas, llevan en la frente el carácter de mercancía como su estigma de Caín. Toda película comercial es simplemente el anuncio de lo que promete engañosamente.

Estaría muy bien poder afirmar en la situación actual que las películas son obras de arte en la medida en que no se presentan como obras de arte. Tendemos a esto frente a las acicaladas y psicológicas películas de «clase A» con que la industria cultural nos obsequia en nombre de la representación cultural. Pero hay que tener cuidado con el optimismo: las películas estandarizadas del Oeste y de policías, por no hablar de las películas humorísticas y localistas alemanas, son peores todavía que las películas oficiales. En la cultura integral ya no es posible confiar ni en sus posos.

[1] Cfr. S. Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äusseren Wirklichkeit*, Fráncfort, Suhrkamp, 1965, pp. 71 ss.<<

Chaplin, dos veces

Profetizado por Kierkegaard

En uno de sus primeros textos pseudónimos, *La repetición*, Kierkegaard estudia el sainete, de acuerdo con una convicción que le mueve a buscar en los desperdicios del arte lo que se escapa a la pretensión de sus grandes obras compactas. Kierkegaard habla ahí del viejo teatro de Friedrichstadt, en Berlín, y describe a un cómico llamado Beckmann en cuya imagen Kierkegaard cita la imagen posterior de Chaplin con la suave fidelidad del daguerrotipo. Esas frases dicen así: «Este actor no entra o se mueve en escena como los demás actores, sino que lo hace caminando . Este moverse como quien camina es algo único de Beckmann, y con esta genialidad improvisa además todo el ambiente escénico. Este artista no sólo es capaz de representar a un artista ambulante, sino que aparece en escena como si fuera ese mismo artista en persona, caminando exactamente como él, por la misma carretera, de tal suerte que a través del polvo de ésta contemplamos la sonriente aldea, oímos sus ruidos apacibles y bucólicos, vemos el sendero que se precipita hasta la poza de la fragua..., por el que desciende lentamente Beckmann, sereno e infatigable, con su atadillo a las espaldas y su bastón en la mano. Y lo mismo puede aparecer en escena caminando al frente de un tropel de golfillos que le siguen curiosos, aunque a éstos no los llegamos a ver realmente». El que se mueve caminando es Chaplin, que como un meteorito lento roza el mundo aun cuando parece descansar, y el paisaje imaginario que trae consigo es su aura, que en el apacible ruido del pueblo se reúne en una paz transparente mientras él sigue caminando con el bastón y el sombrero, que le sientan bien. La cola invisible de chiquillos es la cabellera del cometa que la Tierra parte en dos casi sin darse cuenta. Si recordamos la escena de *La fiebre del oro* en la que Chaplin camina como un fantasma hacia el pueblo de los buscadores de oro y desaparece en la cabaña, es como si su figura, reconocida de repente por Kierkegaard,

hubiera poblado como un figurante el paisaje urbano de 1840, de cuyo trasfondo la estrella se ha desprendido por fin.

II

En Malibú

Que a la inteligencia le disgusten los objetos profundos, que prefiera (de acuerdo con la fórmula de Benjamin) adherirse a lo que no tiene intención, habría que considerarlo uno de sus méritos si la inteligencia no se excediera aquí, donde el objeto no puede poner coto a su vanidad. Por lo general, la inteligencia utiliza los objetos no desgastados como pretexto para lo banal, aprovechando la aparente falta de resistencia de lo que por sí mismo no aporta significados y tiende a lo estúpido, al igual que los conceptos vacíos en que el espíritu fijo se centra. La relación entre el espíritu y el payaso es tan comprensible como desdichada. De ninguna demonología se ha salvado el preferido de los niños; tenemos el deber de atestiguarle la risa que provoca antes de adornarlo con grandes categorías que bambolean a su alrededor más (pero menos divertidas) que su traje tradicional. Al menos habría que concederle muchos días de gracia.

El psicoanálisis intenta relacionar la figura del payaso con los modos de reacción de la infancia temprana, antes de toda cristalización de un yo sólido. Sea como fuere, podemos aprender sobre el payaso más con los niños (que se entienden con su imagen de una manera tan enigmática como con los animales) que con el significado de su actuación, la cual niega el significado. Quien dominara el lenguaje común al payaso y a los niños (un lenguaje alejado del sentido) comprendería al payaso, en el cual la naturaleza se despide con un shock mientras huye; la naturaleza, que está excluida tan implacablemente del proceso de crecimiento como ese lenguaje es irrecoverable para los adultos.

La pérdida de ese lenguaje impone el silencio a la vista de Chaplin, más que de cualquier otro. Pues su superioridad sobre los demás payasos, uno de los cuales se considera orgullosamente (por lo que yo sé, este club es el único al que Chaplin pertenece), induce a interpretaciones que son más injustas cuanto más se elevan por encima de él: de este modo se alejan de lo indisoluble en cuya disolución consistiría la única tarea digna de una interpretación de Chaplin.

No voy a elaborar esa interpretación. Pero hace muchos años conocí a Chaplin y guardo en la memoria dos o tres observaciones (sin pretensiones filosóficas) que tal vez puedan contribuir a la écriture de su imagen. Como se sabe, la persona Chaplin tiene un aspecto muy diferente del vagabundo que vemos en la pantalla. Esto no se refiere simplemente a la elegancia, que Chaplin parodia como payaso, sino a la expresión. Ésta no tiene nada que ver con la víctima indefensa e indestructible que despierta simpatía, sino que la vigorosa movilidad de Chaplin recuerda a la fiera a punto de saltar. Sólo mediante este rasgo animal quiso la infancia temprana mantenerse en la vida despierta. Algo en el Chaplin empírico parece decir que él no es una víctima, sino que busca víctimas para saltar sobre ellas y despedazarlas: es amenazante. Es posible que su dimensión abismal, lo que hace del mejor payaso algo más que su género, tenga mucho que ver con esto: que el payaso proyecte a su entorno su propia violencia y dominante y que mediante esta proyección de su culpa establezca esa inocencia que le confiere más poder que el que el propio poder tiene. Un tigre vegetariano; reconfortante porque lo bueno que hay en él y que los niños aclaman está arrebatado al mal que intenta sin éxito aniquilarlo porque él ya lo ha aniquilado previamente en su propia imagen.

El Chaplin empírico también posee la presencia de ánimo y la omnipresencia de la capacidad mímica. Como se sabe, Chaplin no limita sus artes mímicas a sus películas, que desde su juventud produce en intervalos grandes y sometiéndolas a una autocrítica feroz. Chaplin actúa sin cesar, como el «artista del trapecio» de Kafka, que duerme en la rejilla de su equipaje para no dejar nunca de entrenarse. Reunirse con Chaplin equivale a acudir a una representación sin pausa. Apenas te atreves a decirle algo, no por respeto a su fama (nadie la explota menos, nadie es menos pretencioso que Chaplin), sino por miedo a romper el hechizo. Es como si Chaplin anulara la vida adulta, llena de metas, e incluso el principio de racionalidad y estableciera unos comportamientos miméticos, reconciliándola. Esto confiere a su existencia algo imaginario más allá de las formas artísticas oficiales. Mientras que al Chaplin privado le faltan los rasgos del payaso, como si hubiera un tabú sobre éste, tiene muchos rasgos del malabarista. Chaplin es el Rastelli de la mímica, juega con las

innumerables pelotas de su posibilidad pura y ordena sus giros incesantes en un tejido que tiene tan poco que ver con el mundo causal como los castillos en el aire con la fuerza de gravedad de la física de Newton. Transformación incesante e involuntaria: esto es en Chaplin la utopía de una existencia que estaría liberada de la carga de «ser uno mismo». Su lady killer era esquizofrénico.

Tal vez pueda justificar el hecho de que yo hable de Chaplin con un privilegio que me fue concedido sin que yo lo mereciera. Chaplin me imitó; yo soy uno de los pocos intelectuales a los que les ha sucedido esto y que pueden contar cómo fue. Estábamos invitados, con otras personas, en una villa de Malibú, la playa de Los Ángeles. Uno de los presentes se despidió pronto, mientras Chaplin estaba a mi lado. A diferencia de Chaplin, estreché su mano sin prestar mucha atención y di en seguida un respingo. Este hombre era uno de los actores protagonistas de la película *The Best Years of Our Life*, muy célebre justo después de la guerra; había perdido una mano en la guerra y llevaba en su lugar un gancho de hierro, muy práctico. Cuando estreché su mano derecha y ésta respondió a la presión, me asusté mucho, pero comprendí que no debía mostrar mi susto al lisiado, por lo que en una fracción de segundo transformé mi rostro asustado en una mueca que tuvo que resultar mucho más espantosa. En cuanto el actor se alejó, Chaplin reprodujo la escena. Tan cerca del horror está la risa que Chaplin causa y que sólo cerca del horror obtiene su legitimación y su carácter salvador. Mi recuerdo de este hecho y mi agradecimiento son mi felicitación por su septuagésimo quinto cumpleaños.

Tesis sobre la sociología del arte

Dedicado a Rolf Tiedemann.

La sociología del arte abarca todos los aspectos de la relación entre el arte y la sociedad. Es imposible limitarla a uno de esos aspectos, como por ejemplo el impacto social de las obras de arte. Pues este impacto es sólo un momento en la totalidad de esa relación. Aislarlo y considerarlo el único objeto digno de la sociología del arte significaría sustituir el interés objetivo de ésta, que se sustrae a toda definición anticipadora, por la preferencia metodológica por los procedimientos de la ciencia social empírica, con los que se cree poder investigar y cuantificar la recepción de las obras. La limitación dogmática a este sector pondría en peligro el conocimiento objetivo porque el impacto de las obras de arte, y en general de las obras espirituales, no es algo absoluto y último que se pueda determinar suficientemente recurriendo a los receptores. El impacto depende de innumerables mecanismos de difusión, de control social y de autoridad, y finalmente de la estructura social dentro de la cual se pueden constatar nexos de impacto; también del estado de la consciencia y de la inconsciencia, condicionado socialmente, de quienes reciben ese impacto. En América la ciencia social empírica sabe esto desde hace mucho tiempo. Así, Paul F. Lazarsfeld, uno de sus representantes más renombrados y decididos, recoge en su libro *Radio Research 1941* dos estudios que analizan la determinación de ese impacto masivo que (si entiendo bien la intención polémica de Alphons Silbermann) es el único ámbito legítimo de la sociología de la música: el plugging (los anuncios que convierten a los hits en tales) y ciertos problemas estructurales de la música que guardan con el impacto una relación compleja y cambiante históricamente. Mis reflexiones a este respecto se encuentran en el capítulo *Sobre la utilización musical de la radio* del libro *El fiel correpetidor*. Si la sociología de la música no reconociera la legitimidad de estos planteamientos, retrocedería tras el estándar que la investigación americana ha alcanzado.

Me siento malentendido cuando los textos de sociología de la música que he publicado desde que regresé del exilio son vistos en contraposición a la investigación social empírica. Quiero subrayar que los procedimientos de la investigación social empírica me parecen no sólo importantes dentro de su sector, sino incluso adecuados. Toda la producción de los «medios de comunicación de masas» está hecha a priori para los métodos empíricos, cuyos resultados son utilizados a continuación por los medios de comunicación de masas. La conexión estrecha entre éstos y la investigación social empírica es conocida: el actual presidente de una de las emisoras comerciales de radio más grandes de América, la CBS, era el director de investigación antes de llegar a la presidencia. Sin embargo, pienso que el sentido común (sin necesidad de llegar a la reflexión filosófica) exige poner las investigaciones basadas en encuestas en el contexto adecuado para que sirvan al conocimiento de la sociedad y no sólo proporcionen informaciones a los interesados. También Silbermann exige esto y habla, siguiendo a René König, de la función analítica de la sociología del arte. Lazarsfeld aprobó esta idea y acuñó el concepto de *critical communication research*, a diferencia de una investigación puramente administrativa. El concepto de «vivencia artística», que de acuerdo con Silbermann ha de ser el objeto único de la sociología del arte, plantea problemas que sólo se pueden resolver mediante investigaciones sobre la cosa a «vivir» y sobre las condiciones de su difusión; sólo en este contexto adquieren las investigaciones su valor. La «vivencia artística», que no es una clave ni para el consumidor del arte ni para el competente, es muy difícil de definir. Parece ser muy difusa, salvo para los expertos. En muchas personas se resiste a ser verbalizada. A la vista de las comunicaciones de masas, que forman todo un sistema de estímulos, se trata además no de vivencias concretas, sino del efecto acumulativo. Las «vivencias artísticas» sólo valen para su objeto; sólo en la confrontación con éste se puede constatar su significado. Las vivencias artísticas son algo primero sólo en apariencia, pero en verdad son un resultado; hay muchas cosas tras ellas. Problemas de gran relevancia sociológica, como el de la adecuación o inadecuación de las «vivencias artísticas» a su objeto, planteados por la recepción masiva de obras de arte consideradas clásicas, no se pueden abordar con métodos

puramente subjetivos. El ideal de la sociología del arte sería compaginar los análisis objetivos (es decir, los análisis de las obras), los análisis de los mecanismos estructurales y específicos de impacto y los análisis de los hallazgos subjetivos registrables. Estos análisis tendrían que iluminarse recíprocamente.

La cuestión de si el arte y todo lo que se refiere a él es un fenómeno social ya es un problema sociológico. Hay obras de arte muy dignas que de acuerdo con los criterios del impacto cuantitativo no desempeñan una función social relevante, por lo que Silbermann debería excluirlas del análisis. Pero esto empobrecería la sociología del arte: las obras de arte del mayor rango desaparecerían de ella. Si, pese a su calidad, estas obras no obtienen un impacto social relevante, esto es un *fait social*, igual que lo contrario. ¿La sociología del arte no tiene nada que decir sobre esto? A veces (por ejemplo frente a las formas de consciencia convencionales y endurecidas), el contenido social de las obras de arte protesta contra la recepción social; desde un umbral histórico que habría que buscar a mediados del siglo XIX, esto es la regla en el caso de las obras autónomas. Una sociología del arte que pasara esto por alto se convertiría en una mera técnica al servicio de las agencias que quieren calcular qué les va a permitir obtener clientes y qué no.

El axioma latente de la tesis que reduce la sociología del arte al análisis del impacto es que las obras de arte se agotan en los reflejos subjetivos sobre ellas. Para esta actitud científica, las obras de arte no son más que estímulos. Este modelo es muy adecuado para los medios de comunicación de masas, que están calculados para obtener un impacto determinado, coherente con las metas ideológicas de los planificadores. Pero este modelo no es válido de manera general. Las obras de arte autónomas se basan en su propia legalidad inmanente, en lo que las organiza y les da sentido. La intención del impacto es secundaria. Su relación con esos momentos objetivos es compleja y varía mucho. En todo caso, no es lo más importante para las obras de arte. Éstas son algo espiritual, son cognoscibles y determinables en su composición espiritual; no son unas causas incualificadas, desconocidas e inanalizables de haces de reflejos. En las obras de arte hay que conocer muchas cosas más que las que nos presenta

un procedimiento que excluye la objetividad y el contenido de las obras. Precisamente lo que ese procedimiento excluye tiene implicaciones sociales. De ahí que el estudio de los nexos de impacto tenga que incluir la determinación espiritual de las obras, positiva o negativa. Como las obras de arte siguen otra lógica que la de concepto, juicio y silogismo, el conocimiento del contenido artístico objetivo arrastra la sombra de lo relativo. Pero desde esta relatividad en lo supremo hasta la negación del contenido objetivo hay un camino tan largo que podemos considerar que esta diferencia es total. Al fin y al cabo, es muy difícil desplegar con el pensamiento el contenido objetivo de uno de los últimos cuartetos de Beethoven; pero la diferencia entre este contenido y el de un hit se puede indicar mediante categorías técnicas. La irracionalidad de las obras de arte la suelen considerar mucho mayor las personas ajenas al arte que quienes se han sometido a la disciplina de las obras y entienden algo de ellas. Una de las cosas determinables es el contenido social inmanente de las obras de arte, por ejemplo la relación de Beethoven con la autonomía, la libertad y la subjetividad burguesas hasta en su procedimiento de composición. Este contenido social es, aun inconscientemente, un fermento del impacto. Si la sociología del arte no se interesa por esto, deja de lado las relaciones más profundas entre el arte y la sociedad: las relaciones que cristalizan en las propias obras de arte.

Esto afecta también a la cuestión de la calidad estética. Ésta puede ser objeto de la investigación sociológica, primero simplemente en tanto que calidad de la adecuación de los medios estéticos a los fines estéticos, pero también en tanto que calidad de los fines mismos (por ejemplo, si se trata de la manipulación de los clientes o de algo objetivo espiritual). Aunque la investigación sociológica no acometa directamente este análisis crítico, lo necesita como su propia condición. El postulado de la «libertad axiológica» no puede dispensar de esto. Toda la discusión sobre la libertad axiológica, que últimamente se intenta reanimar de nuevo para convertirla en el punto decisivo de la controversia sociológica, está superada. Por una parte, no podemos buscar unos valores que floten en el aire, más allá de las marañas sociales o de las manifestaciones del espíritu. Eso sería dogmático e ingenuo. El propio concepto de valor es expresión de una situación en la

que la consciencia de la objetividad espiritual se ha debilitado. En respuesta al crudo relativismo, lo han cosificado arbitrariamente. Por otra parte, toda experiencia artística (en verdad incluso todo juicio sencillo de la lógica predicativa) presupone la crítica, y abstraer de esto sería tan arbitrario y abstracto como la hipóstasis de los valores. La distinción entre los valores y la libertad axiológica está inventada desde arriba. Ambos conceptos llevan la marca de una consciencia falsa, tanto la hipóstasis irracional y dogmática como la aceptación neutralizadora (e irracional por su falta de juicio) de lo que es el caso. Una sociología del arte que se dejara tutelar por el postulado de Max Weber (que él valoraba mucho en la medida en que era sociólogo y no metodólogo) sería estéril pese a su pragmatismo. Su neutralidad tendría unas consecuencias peligrosas para ella, pues la pondría inconscientemente al servicio de unos intereses poderosos que deciden qué es bueno y qué es malo.

Silbermann defiende la tesis de que una de las tareas de la sociología de la música es practicar la crítica social^[1]. Pienso que este deseo no se puede realizar si el contenido de las obras y su calidad son dejados de lado. La libertad axiológica y la crítica social son incompatibles. Entonces ni se puede decir nada racional sobre las consecuencias sociales (que cabe esperar y hay que criticar) de las comunicaciones específicas ni se puede decidir qué hay que difundir o no. El único criterio que queda es el impacto social de las obras, lo cual es una tautología. Este criterio implica que la sociología del arte tiene que basar sus recomendaciones en el statu quo y abstenerse de esa crítica social cuya necesidad Silbermann no discute. Establecer «tablas culturales» para elaborar la programación de la radio conduciría simplemente, si no me equivoco, a describir las relaciones de comunicación vigentes, sin abrir posibilidades críticas; por tanto, beneficiaría a esa adaptación imperante de medios de comunicación y personas a la que el conocimiento autónomo tendría que oponerse. Por lo demás, es dudoso que el concepto de cultura esté al alcance del tipo de análisis que Silbermann propugna. La cultura es el estado que excluye los intentos de medirlo. La cultura medida ya es otra cosa completamente diferente: un conjunto de estímulos e informaciones incompatible con el concepto de cultura. Esto deja claro que la eliminación de la dimensión

filosófica de la sociología que Silbermann y muchos otros reclaman no es factible. La sociología se originó en la filosofía, y hoy sigue necesitando (si no quiere perder toda relación con los conceptos) el tipo de reflexión y especulación que surgió en la filosofía. Al fin y al cabo, los resultados cuantitativos (incluidos los de las estadísticas) no son un fin en sí mismo, como ya reconoce la propia ciencia estadística, sino que sirven para que veamos en ellos algo sociológico. Esto formaría parte, de acuerdo con Silbermann, de la categoría de lo filosófico. La división del trabajo entre disciplinas como la filosofía, la sociología, la psicología y la historia no está en su objeto, sino que le ha sido impuesta a éste desde fuera. Una ciencia que sea realmente ciencia, que no se mueva ingenuamente en línea recta, sino que reflexione sobre sí misma, no puede respetar una división del trabajo que es contingente frente al objeto: también de aquí se extraen las consecuencias en América. La exigencia de métodos interdisciplinarios vale especialmente para la sociología, que en cierto sentido se extiende por todos los objetos posibles. En tanto que conciencia social, la sociología debería intentar reparar algo de la injusticia social que la división del trabajo ha cometido con la conciencia. No es una casualidad que casi todos los sociólogos activos visiblemente hoy en Alemania procedan de la filosofía, incluidos los que se oponen más virulentamente a la filosofía. El reciente debate sobre el positivismo sociológico ha introducido la dimensión filosófica en la sociología.

Una anotación final sobre la terminología: lo que he llamado «mediación» en mi Introducción a la sociología de la música no es, como Silbermann supone, lo mismo que comunicación. El concepto de mediación lo he empleado ahí en el sentido estrictamente hegeliano y sin negar en absoluto este aspecto filosófico. De acuerdo con Hegel, la mediación se da en la cosa misma, no entre la cosa y las personas a las que ella es llevada. Esto último es lo que se entiende por «comunicación». Con otras palabras, yo me refiero a la cuestión específica, relativa a los productos del espíritu, de en qué modo los momentos estructurales, las posiciones y las ideologías sociales se imponen en las obras de arte. He expuesto la extraordinaria dificultad de este problema, así como la de una sociología de la música que no se conforme con clasificaciones exteriores, con preguntar qué lugar

ocupa el arte en la sociedad, cómo influye sobre ella, sino que intente averiguar cómo se objetiva la sociedad en las obras de arte. La cuestión de la comunicación, que yo considero tan relevante como Silbermann, es muy diferente de esto. En el caso de la comunicación hay que analizar no sólo qué se ofrece y qué no se comunica, no sólo cómo sucede la recepción (por lo demás, un problema de diferenciación cualitativa de cuyas dificultades sólo tiene una idea quien haya intentado alguna vez describir exactamente las reacciones de los oyentes), sino que lo esencial aquí es qué se comunica. Para explicarlo, tal vez yo pueda recordar mi pregunta de si una sinfonía emitida por la radio y repetida ad nauseam sigue siendo la sinfonía que se supone que la radio ha regalado a millones de personas. Esto tiene consecuencias muy importantes para la sociología de la educación: ¿la difusión masiva de las obras de arte posee esa función educativa que se le atribuye?, ¿en las condiciones actuales de comunicación se da ese tipo de experiencia que la educación artística presupone? La disputa de la sociología del arte es relevante directamente para la sociología de la educación.

[1] Cfr. A. Silbermann, «Kunst», en *Soziologie*, René König (ed.) (Fischer Lexikon), Fráncfort, 1958, p. 165.<<

El funcionalismo hoy

Aunque agradezco a Adolf Arndt la confianza que me demuestra al haberme invitado, dudo seriamente que yo tenga realmente derecho a hablar ante ustedes. Ustedes aprecian mucho, y con razón, el oficio y el conocimiento de las cuestiones artesanales y técnicas. Si hay una idea que se ha mantenido en el movimiento del Werkbund, es la de competencia objetiva, a diferencia de una estética ajena al material. Desde mi propio oficio, desde la música, esta exigencia me resulta una obviedad gracias a una escuela que tenía una relación personal estrecha tanto con Adolf Loos como con la Bauhaus y que se sabía afín espiritualmente en muchos aspectos a los esfuerzos de la Objetividad. Pero no puedo atribuirme la menor competencia en asuntos de arquitectura. Si, pese a todo, no me he resistido a la tentación y me he expuesto al peligro de ser tolerado y a continuación olvidado por ustedes como un diletante, puedo apelar (aparte de al placer que me causa presentarles unas reflexiones) a la idea de Adolf Loos de que una obra de arte no tiene que complacer a nadie, mientras que una casa es responsable ante todo el mundo^[1]. No sé si está frase es verdad, y tampoco necesito ser más papista que el Papa. El malestar que me causa el estilo de la reconstrucción de Alemania y que muchos de ustedes comparten me mueve, ya que veo estos edificios igual que cualquier experto, a preguntar el porqué. Lo que la arquitectura y la música tienen en común se viene expresando desde hace mucho tiempo con una idea que se repite hasta la saciedad. Si reúno lo que veo con lo que sé de las dificultades de la música, tal vez no me comporte tan arbitrariamente como las reglas de la división del trabajo harían esperar. Además, tengo que adoptar una distancia más grande que la que ustedes esperan con razón. No me parece imposible que a veces (en situaciones de crisis latente) sea bueno alejarse de los fenómenos más de lo que aceptaría el pathos de la competencia técnica. Hacer justicia al material se basa en la división del trabajo; por tanto, conviene que también el experto explique cuánto padece su

conocimiento bajo la división del trabajo, hasta qué punto la ingenuidad artística que su conocimiento necesita puede convertirse en el límite de la división del trabajo.

Déjenme comenzar por la afirmación de que el movimiento antiornamental también ha afectado a las artes no funcionales. Preguntar en las obras de arte por lo necesario y evitar lo superficial es propio de ellas. Desde que la tradición ya no proporciona a las artes un canon de lo correcto y lo falso, a cada obra se le hace cargar con esa reflexión; cada obra ha de examinar su lógica inmanente, con independencia de que ésta sea puesta en movimiento por una meta exterior o no. Esto no es nuevo; Mozart, que en verdad era el portador y el ejecutor crítico de una gran tradición, fue censurado suavemente por un potentado tras el estreno de *El rapto en el serrallo*: «Demasiadas notas, querido Mozart», y replicó: «Ni siquiera una más de las necesarias». Con la fórmula «finalidad sin fin», que designa un momento del juicio del gusto, Kant estableció filosóficamente esa norma en la *Crítica del Juicio*. Pero esa fórmula encierra una dinámica histórica; lo que en el lenguaje de un ámbito material todavía era necesario se vuelve superficial (ornamental en el sentido malo) en cuanto deja de legitimarse en ese lenguaje, en lo que se suele llamar «estilo». Lo que ayer era funcional se puede convertir en su contrario; Loos percibió muy bien esta dinámica histórica en el concepto de ornamento. Hasta lo representativo, lo lujoso, lo exuberante, puede ser en algunas obras de arte necesario en relación con su principio; condenar por esta razón al Barroco sería una estupidez. La crítica del ornamento es la crítica de lo que ha perdido su sentido funcional y simbólico y ya sólo es algo venenoso, algo orgánico en descomposición. A esto se opone todo el arte moderno: a lo ficticio del Romanticismo venido a menos, al ornamento que ya sólo se presenta con una impotencia vergonzosa. Estos ornamentos están eliminados de la Música Nueva, que se organiza puramente de acuerdo con la expresión y la construcción, con el mismo rigor que de la arquitectura; las innovaciones compositivas de Schönberg, la lucha literaria de Karl Kraus contra las frases hechas de los periódicos y la denuncia del ornamento por Loos no guardan una vaga analogía entre sí, sino que tienen el mismo sentido. Esto me inspira una corrección de la tesis de Loos que este hombre tan generoso no habría

rechazado: que la cuestión del funcionalismo no coincide con la cuestión de la función práctica. Las artes funcionales y las artes no funcionales no forman la contraposición radical que Loos suponía. La diferencia entre lo necesario y lo superfluo es propia de las obras y no se agota en la relación de ellas con algo exterior o en la ausencia de esa relación.

En Loos y en los primeros tiempos del funcionalismo, lo estéticamente autónomo y lo funcional están separados uno de otro por una decisión. Esta separación, por la que la reflexión ha de comenzar, tenía su punto débil en las artes y oficios. En su era surgió Loos; de ellas se escapó Loos, que históricamente se localiza entre Peter Altenberg y Le Corbusier. El movimiento que desde Ruskin y Morris se alzaba contra las formas producidas masivamente y al mismo tiempo pseudo individualizadas creó conceptos como voluntad de estilo, estilización y configuración, la idea de que hay que llevar el arte a la vida para curarla, de que hay que aplicar el arte, etc. Loos percibió muy pronto lo problemático de estos esfuerzos: se comete una injusticia con las cosas útiles cuando se les añade lo que su uso no exige; y se comete una injusticia con el arte, con la protesta contra el dominio de los fines sobre los seres humanos, cuando se degrada el arte a esa praxis a la que el arte se opone siguiendo estas palabras de Hölderlin: «Pues a partir de ahora lo sagrado / ya no vale para el uso». Hacer artísticas las cosas prácticas era tan repugnante como basar el arte no funcional en una praxis que habría acabado sometiéndolo al poder del beneficio, contra el que se rebelaron las artes y oficios al menos al principio de sus esfuerzos. Frente a esto, Loos predicó el retorno a una artesanía decente que utilice las innovaciones técnicas sin tomar sus formas del arte. Las exigencias de Loos, cuyo elemento restaurador ya es tan evidente como antes lo fue el de la individualización de las artes y oficios, adolecen de una antítesis demasiado simple; las discusiones sobre la objetividad continúan hoy.

Por tanto, no hay que separar absolutamente lo que en las obras es funcional y lo que no lo es, pues históricamente han estado mezclados. Como se sabe, los ornamentos que Loos despreciaba con una furia que contrastaba con su humanidad son las cicatrices que han dejado en las cosas modos de producción superados. A la inversa, en el arte no funcional han entrado algunos fines, como la vida social, el baile o el entretenimiento, que

acaban desapareciendo en su ley formal. La finalidad sin fin es la sublimación de los fines. Nada es estético en sí mismo, sino únicamente como campo de tensión de esa sublimación. Por tanto, tampoco existe la finalidad químicamente pura, que sería lo contrario de lo estético. Hasta las formas finales más puras se nutren de ideas que, como la transparencia formal, proceden de la experiencia artística; ninguna forma está tomada por completo de su fin. Es una ironía que en la Primera Sinfonía de Cámara de Schönberg (una de sus obras revolucionarias, a la que Loos dedicó unas palabras muy inteligentes) haya un tema de carácter ornamental, con un mordente, que recuerda a uno de los motivos principales de El crepúsculo de los dioses y a un tema del primer movimiento de la Séptima Sinfonía de Bruckner. El ornamento es el motivo conductor, si se quiere, y por tanto es objetivo. Precisamente este tema de transición se convierte en el modelo de un desarrollo canónico en un contrapunto cuádruplo, el primer complejo constructivista de la Música Nueva. La fe en un material en tanto que tal fue adoptada en aquel momento de la religión de los materiales presuntamente nobles que profesaban las artes y oficios; esa fe sigue vagabundeando por el arte autónomo. A esta fe se sumó la idea de una construcción que haga justicia al material. Le corresponde un concepto de belleza no dialéctico que rodea con un vallado el arte autónomo, como si fuera un parque natural. Si el odio de Loos al ornamento fuera coherente, tendría que extenderse por todo el arte. Una vez que el arte es autónomo, no puede despojarse por completo de los rasgos ornamentales porque su propia existencia es un ornamento de acuerdo con los criterios del mundo práctico. Loos retrocede ante esta conclusión, lo cual le honra; por lo demás, los positivistas actúan igual: quieren expulsar de la filosofía lo que en ella les parece literatura, pero no ven en la literatura un menoscabo de su tipo de positividad, sino que la toleran en su territorio, neutralizada pero indiscutida, porque han debilitado la idea de verdad objetiva.

Que el material lleve en sí su forma adecuada presupone que en tanto que tal ya está investido de sentido, igual que en el pasado hizo la estética simbolista. La oposición a las artes y oficios se dirige no sólo contra las formas prestadas, sino sobre todo contra el culto de los materiales, que pone en torno a ellos un aura de lo esencial. Lo expresó esto en su crítica del

batik . Los materiales artísticos que se han inventado desde entonces (materiales de origen industrial) ya no consienten la confianza arcaica en su belleza innata, que es un rudimento de la magia de las piedras preciosas. La crisis de los desarrollos más recientes del arte autónomo muestra que del material ya no se puede extraer una organización con sentido, sino sólo bricolaje vacío; las ideas de hacer justicia al material en el arte funcional no son insensibles a estas experiencias críticas. El momento ilusorio de la finalidad como fin en sí mismo se manifiesta hasta a la reflexión social más sencilla. Funcional aquí y ahora sería sólo lo que lo es en la sociedad actual. Pero para ésta son esenciales las irracionalidades, lo que Marx llamaba sus faux frais [«gastos imprevistos»]; pues en su interior el proceso social sigue transcurriendo, pese a la planificación, irracionalmente, sin planificación. Esta irracionalidad se imprime en todos los fines, y de este modo también en la racionalidad de los medios que han de alcanzar esos fines. Así, la publicidad omnipresente, que es funcional para el beneficio, se burla de la funcionalidad que hace justicia al material. Si la publicidad fuera funcional, sin excedente ornamental, ya no cumpliría su finalidad. Sin duda, el horror a la técnica es rancio y reaccionario. Pero no sólo es eso. Al mismo tiempo es el pánico a la violencia que una sociedad irracional ejerce sobre sus miembros forzosos y sobre todo lo que existe. En él resuena una experiencia infantil que Loos, ahído por lo general de experiencias tempranas, parece no conocer: el anhelo del castillo con largas series de habitaciones y tapices de seda, la utopía de escapar. Algo de esta utopía vive en el asco a la escalinata, a la cocina que Loos ensalza, a la chimenea de la fábrica, al aspecto sórdido de la sociedad antagonista. Éste es transfigurado por la apariencia. Y el desmontaje de ésta, el desmontaje de las almenas de los falsos castillos medievales que Thorstein Veblen ridiculizó y del ornamento estampado en los zapatos, no tiene poder sobre lo humillado de la esfera en que la praxis sigue en pie, sino que refuerza el horror. Esto tiene consecuencias también para el mundo de las imágenes. El arte positivista, una cultura de lo meramente existente, ha sido confundido con la verdad estética.

El límite del funcionalismo hasta hoy es el de lo burgués en tanto que sentido práctico. En Loos, el enemigo jurado de la cultura vienesa, hay

aspectos sorprendentemente burgueses. En su ciudad muchas formas feudales y absolutistas impregnaban todavía la estructura burguesa, de modo que Loos podía aliarse con el riguroso principio de ésta para emanciparse del formalismo antiguo; sus escritos contienen ataques a la ceremoniosa cortesía vienesa. Por otra parte, su polémica tenía un matiz puritano; iba acompañada por lo obsesivo. Como en tantas otras críticas burguesas de la cultura, en Loos el conocimiento de que esta cultura todavía no es cultura (que lo guió en su relación con lo local) se solapa con un momento de hostilidad a la cultura que junto con la apariencia quería prohibir también lo suave y alisador de la mano, sin reparar en que en la cultura no tiene su sede ni la naturaleza en bruto ni su dominio implacable. El futuro de la Objetividad sólo es un futuro de libertad si se deshace del rasgo bárbaro: si deja de dar golpes sádicos a los seres humanos (cuya necesidad ella convierte en su criterio) mediante bordes puntiagudos, habitaciones calculadas exiguamente y otras cosas parecidas. Casi todos los consumidores habrán comprobado dolorosamente que lo despiadadamente práctico es muy poco práctico; de ahí la sospecha de que lo que renuncia al estilo es inconscientemente un estilo. Loos deriva los ornamentos de símbolos eróticos. La exigencia de eliminarlos va unida a su repugnancia al simbolismo erótico; la naturaleza no atrapada es para Loos a la vez retrógrada y penosa. El tono con que Loos condena el ornamento tiene algo de la indignación (que suele ser proyectiva) contra los delincuentes morales: «Pero el ser humano de nuestra época, que por un impulso interior pintarrajea las paredes con símbolos eróticos, es un delincuente o un degenerado».^[2] Con el insulto «degeneración» Loos entra en un contexto que le habría desagradado. «Se puede medir la cultura de un país por el grado en que las paredes de los retretes están pintarrajeadas»^[3]. Pero en los países meridionales, en general en los países románicos, se encontrarán muchas cosas así; los surrealistas aprendieron mucho de esas acciones inconscientes, y Loos habría dudado en acusar a esos países de falta de cultura. Su odio al ornamento no sería comprensible si Loos no sintiera ahí el impulso mimético contrario a la objetivación racional, la expresión, emparentada todavía como tristeza y queja con el principio de placer, que niega su expresión. Sólo esquemáticamente puede el momento de expresión

ser relegado al arte y ser separado de las cosas útiles; incluso cuando el momento de expresión les falta a éstas, le rinden tributo mediante el esfuerzo de evitarlo. Las cosas útiles anticuadas se convierten en la expresión, en la imagen colectiva de la época. Apenas hay una forma práctica que no sea, aparte de útil, también un símbolo; el psicoanálisis lo ha mostrado en las imágenes arcaicas de lo inconsciente, la más importante de las cuales es la casa, y Freud dice que la intención simbólica se adhiere rápidamente a formas técnicas como el aerostato; en la psicología actual de las masas, según las investigaciones americanas, sobre todo al coche. Las formas finales son el lenguaje de su propio fin. Mediante el impulso mimético, lo vivo se iguala a lo que lo rodea mucho antes de que los artistas empiecen a imitarlo; lo que primero es símbolo, luego ornamento y finalmente superfluo tiene su origen en figuras naturales a las que las personas se adaptan mediante sus artefactos. Lo interior que ellas expresan en ese impulso fue en el pasado algo exterior, objetivo. Esto podría explicar el hecho conocido desde Loos de que no se pueden inventar los ornamentos y las formas artísticas en general. La actuación de los artistas, no sólo de los funcionales, es mucho más modesta de lo que creía la religión del arte del siglo XIX y de principios del siglo XX. Pero esto no resuelve la cuestión de cómo es posible un arte para el que los ornamentos ya no son sustanciales ni puede inventarlos.

Las dificultades en las que la Objetividad acabó encontrándose no son una culpa, no son algo que se pueda corregir a capricho. Se siguen del curso histórico de la cosa. En el uso, que está emparentado con el principio de placer mucho más directamente que las obras que sólo son responsables ante su propia ley formal, se practica la renuncia. El placer es, de acuerdo con la moral burguesa del trabajo, una energía derrochada. Loos comparte esta idea. De sus palabras se desprende que este crítico de la cultura estaba conjurado con el orden cuyas manifestaciones censuraba cuando no concordaban con su propio principio: «El ornamento es fuerza de trabajo derrochada y, por tanto, salud derrochada. Así ha sido siempre. Hoy, esto significa material derrochado, y ambas cosas significan capital derrochado»^[4]. Unos motivos incompatibles se entrecruzan aquí: el ahorro (pues ¿dónde está escrito, sino en las normas de la rentabilidad, que no se

debe derrochar?) y el sueño de un mundo tecnificado, que estaría liberado de la ignominia del trabajo. El segundo motivo remite más allá del mundo del provecho. En Loos aparece claramente en el conocimiento de que la impotencia frente al ornamento, la desaparición de la fuerza formadora de estilo en la que Loos vio una invención de los historiadores del arte, es algo mejor; que lo que de acuerdo con los hábitos de pensamiento burgueses es negativo en la sociedad industrial es lo positivo en ella: «El estilo de que hablaban era el ornamento. Y entonces yo dije: No lloréis, la grandeza de nuestra época consiste en que no es capaz de producir un ornamento nuevo. Hemos superado el ornamento, hemos avanzado hasta la ausencia de ornamento. Mirad, ya ha llegado la hora, la consumación nos espera. Pronto, las calles de las ciudades relucirán como muros blancos. Como Sión, la ciudad santa, la capital del cielo. Entonces se habrá producido la consumación»^[5]. Así pues, el estado carente de ornamentos sería lo mismo que la utopía, un presente consumado que ya no necesita los símbolos. Toda la verdad de lo objetivo está adherida a esta utopía. Para Loos está garantizada por la experiencia crítica con el art nouveau : «El ser humano individual es incapaz de crear una forma, también el arquitecto. Pero el arquitecto lo intenta una y otra vez, siempre con resultado negativo. La forma o el ornamento son el resultado del trabajo inconsciente de los seres humanos de todo un círculo cultural. Todo lo demás es arte. El arte es la voluntad del genio. Dios le ha dado este encargo»^[6]. Desde entonces, el axioma de que el artista actúa por encargo de Dios ha dejado de valer. El desencantamiento que comenzó en la esfera del uso ha pasado al arte. La diferencia absoluta entre lo funcional y lo autónomo y libre se ha reducido. Ha salido a la luz la insuficiencia de las formas finales, que son monótonas, mezquinas, cerrilmente prácticas. De esto se escapan unas pocas obras grandes que nos conformamos con atribuir a la genialidad de sus autores, sin habernos asegurado de lo objetivo que nos autoriza a considerarlas geniales. Por otra parte, el intento de introducir la fantasía desde fuera, como un correctivo, de ayudar a la cosa mediante algo que no procede de ella, es inútil y contribuye a la resurrección falsa de lo que la arquitectura moderna ha criticado: el adorno. No hay nada más desesperante que la modernidad moderada del estilo de la reconstrucción de Alemania, que es

urgente que sea sometido a un análisis crítico por parte de un auténtico experto. Se confirma la sospecha de Minima moralia de que propiamente ya no es posible habitar. Sobre la forma de todo habitar grava la pesada sombra de lo inconstante, de esas migraciones de pueblos que tuvieron su horrible prelude en las deportaciones de los años de Hitler y de su guerra. La consciencia ha de entender esa contradicción en su necesidad, sin contentarse con ella. De lo contrario se pone de parte de la catástrofe que sigue amenazándonos. La más reciente, la de los ataques con bombas, puso a la arquitectura en una situación de la que no ha sabido salir.

Los polos de la contradicción son dos conceptos que parecen excluirse recíprocamente: artesanía y fantasía. Loos rechaza explícitamente a la fantasía para el mundo del uso: «En lugar de las formas de fantasía de los siglos pasados, en lugar de la ornamentación floreciente de los tiempos pasados, debería aparecer la construcción pura. Líneas rectas, ángulos rectos: así trabaja el artesano, que no se fija en otra cosa que el fin y que no cuenta con otra cosa que el material y la herramienta»^[7]. Por el contrario, Le Corbusier sancionó la fantasía en sus escritos teóricos, aunque de una manera muy general: «Tareas del arquitecto: conocimiento del ser humano, fantasía creativa, belleza, libertad de elección (ser humano espiritual)»^[8]. No nos equivocaremos si suponemos que los arquitectos avanzados suelen preferir la artesanía, mientras que los arquitectos retrasados y sin fantasía hablan mucho de la fantasía. Pero no debemos aceptar ni el concepto de artesanía ni el concepto de fantasía que se usan en la discusión; sólo entonces vamos más allá de la alternativa. La palabra «artesanía», que sabe de antemano que será aprobada, abarca cosas cualitativamente diferentes. Sólo la ignorancia diletante y el idealismo estúpido negarán que toda actividad artística auténtica exige el conocimiento preciso de los materiales y procedimientos disponibles, y siempre en su estado más avanzado. Sólo quien no se haya sometido nunca a la disciplina de una obra, sino que se imagine su origen mediante la intuición, temerá que la cercanía al material y el conocimiento de los procedimientos le hagan perder al artista lo que es más propio de él. Quien no averigüe qué está disponible y no lo siga impulsando sacará a la luz desde el presunto abismo de su interioridad el residuo de unas fórmulas superadas. La palabra Handwerk apela a esta

verdad sencilla. Pero en ella resuenan unos sonidos completamente diferentes. La sílaba Hand transfigura los modos de producción de la economía sencilla de mercancías que la técnica ha eliminado, degradándolos a una mascarada desde las propuestas de los pioneros ingleses del modern style . Con la artesanía se asocia el delantal de Hans Sachs o incluso el Liber chronicarum; a veces no puedo evitar sospechar que el arcaísmo de trabajar en mangas de camisa sobrevive en los adeptos actuales de la artesanía que desprecian el arte; algunos se sienten por encima del arte sólo porque no han hecho la experiencia del arte que movió a Loos a contraponer dramáticamente el arte y su aplicación. En el ámbito musical, un abogado de la artesanía que con antirromanticismo romántico hablaba sin rodeos de una mentalidad de albañil me confesó en cierta ocasión que la palabra «artesanía» le hacía pensar en fórmulas estereotipadas o, como él decía, en prácticas que protegen las fuerzas del compositor; no cayó en la cuenta de que hoy la especificación de cada tarea concreta excluye esas fórmulas. Las personas que tienen esta mentalidad convierten a la artesanía en aquello contra lo que ella se dirige: la misma repetición muerta, cósmica, que se practicaba con los ornamentos. No me atrevo a decidir si el concepto de configuración, en tanto que algo suelto, independiente de la exigencia y legalidad inmanente de lo que hay que configurar, tiene el mismo defecto. En todo caso, el amor retrospectivo al artesano, que está condenado socialmente a desaparecer, se lleva muy bien con el gesto arrogante de su sucesor, el experto, que tosco como sus mesas y sus sillas y orgulloso de su conocimiento, se deshace de la reflexión que la cosa necesita en una época que no tiene nada más a lo que aferrarse. El experto es imprescindible, y en los procedimientos de la esfera del uso no se puede restablecer un estado previo a la división del trabajo que la sociedad ha liquidado irrevocablemente, pero el experto no es la medida de todas las cosas. Su modernidad desilusionada, que cree haberse deshecho de todas las ideologías, es adecuada como máscara de la rutina pequeñoburguesa. Una artesanía buena consiste en la adecuación de los medios a los fines. Sin duda, los fines no son independientes de esta adecuación. Los medios tienen una lógica propia que remite más allá de ellos. Pero si la adecuación de los medios se convierte en un fin en sí

mismo, si es fetichizada, la mentalidad artesanal provoca lo contrario de lo que se pretendía cuando fue movilizada contra la cazadora y el birrete. En vez de desplegar libremente la razón objetiva de las fuerzas productivas, la refrena. Cada vez que hoy se establece la artesanía como norma, hay que averiguar qué se quiere decir. El concepto de artesanía forma parte del nexo funcional. Sus funciones no son siempre las iluminadas y avanzadas.

Pero igual que no podemos detenernos en el concepto de artesanía, tampoco podemos detenernos en el concepto de fantasía. La trivialidad psicológica de que la fantasía no es otra cosa que la representación de algo que no está presente no nos dice cómo se determina la fantasía en los procesos artísticos (y presumo que también en los procesos del arte funcional). Walter Benjamin definió en cierta ocasión la fantasía como la capacidad de hacer interpolaciones en lo más pequeño. Esto nos hace avanzar más que las ideas habituales, las cuales son apropiadas para enaltecer el concepto al margen de las cosas o condenarlo a la vista de las cosas. En el trabajo productivo, la fantasía no es el placer de la invención arbitraria, de la creatio ex nihilo. Ésta no existe en el arte, ni siquiera en el arte autónomo, como Loos creía. Todo análisis riguroso de las obras de arte autónomas llega a la conclusión de que lo que el artista inventa, lo que va más allá del estado de los materiales y las formas, es infinitamente pequeño, un valor límite. Por otra parte, es una contradicción limitar el concepto de fantasía a la adaptación anticipadora a los materiales o los fines; en ese caso, la fantasía permanecería en lo que siempre es igual. Es imposible exponer la vigorosa obra de la fantasía de Le Corbusier con esas relaciones de la arquitectura con el cuerpo humano a las que él se refirió literariamente. Es evidente que en los materiales y las formas que el artista recibe y con los que trabaja hay, aunque no tengan sentido en sí mismos, algo que es más que material y forma. Fantasía significa: inervar este «más». Esto no es tan absurdo como parece. Pues las formas e incluso los materiales no son en absoluto unos acontecimientos naturales, como el artista irreflexivo suele creer. En ellos se ha almacenado la historia y, a través de ella, el espíritu. Lo que las formas y los materiales contienen de esto no es una ley positiva, pero en ellos se convierte en la figura claramente delimitada del problema. Al percibir el problema, la fantasía

artística despierta lo que está almacenado. Sus pasos, que siempre son pequeños, responden a la pregunta que los materiales y las formas le plantean con su lenguaje sin palabras, de cosas. Aquí colaboran momentos separados, también el fin y la ley formal inmanente. Hay una interrelación entre los fines, el espacio y el material; nada de esto es un «fenómeno primigenio» al que reducir lo demás. El conocimiento de la filosofía de que ningún pensamiento conduce a lo absolutamente primero, pues esto es un producto de la abstracción, vale también para la estética. Así, la música que buscaba el elemento presuntamente primario del sonido individual ha tenido que comprender que el sonido no es primario: sólo se llena de sentido en los nexos funcionales de la obra; sin ellos, el sonido sería algo meramente físico. Sólo la superstición puede albergar la esperanza de extraer del sonido una estructura estética latente. Cuando en la arquitectura se habla de sentimiento espacial (para lo cual hay buenas razones), no se trata de un ensí abstracto, pues este sentimiento sólo podemos pensarlo en el espacio. El sentimiento espacial está mezclado con los fines; cuando en la arquitectura se acredita como algo que supera la finalidad, es al mismo tiempo inmanente a los fines. Que esta síntesis se consiga es un criterio central de la arquitectura grande. Ésta pregunta cómo puede un fin determinado convertirse en espacio, en qué formas y en qué material; todos los momentos están relacionados entre sí. Por tanto, la fantasía arquitectónica sería la facultad de articular el espacio mediante los fines, de convertirlos en espacio; de establecer formas de acuerdo con fines. A la inversa, el espacio y el sentimiento espacial sólo pueden ser algo más que lo pobremente funcional si la fantasía se sumerge en la finalidad. La fantasía revienta el nexo funcional inmanente al que ella se debe.

Soy consciente de que conceptos como sentimiento espacial pueden degradarse fácilmente a una frase hecha y quedar a merced de las artes y oficios, y percibo el límite del no experto que no es capaz de precisar suficientemente estos conceptos, que las arquitecturas modernas importantes nos muestran claramente. En todo caso, permítanme la especulación de que el sentimiento espacial, a diferencia de la representación abstracta del espacio, tiene que corresponder en el ámbito visual a lo que en el ámbito acústico es la musicalidad. Ésta no se puede

reducir a la representación abstracta del tiempo, como la capacidad (valiosa, sin duda) de representarse con precisión las unidades de tiempo del metrónomo sin oír su tictac. De una manera similar, el sentimiento espacial no se limita a la imaginación espacial, aunque ésta sea imprescindible para el arquitecto, que tiene que poder leer sus planos como el músico sus partituras. Pero el sentimiento espacial parece exigir algo más: que se te ocurra algo a partir del espacio; no algo arbitrario en el espacio que sea indiferente a éste. De una manera análoga, el músico tiene que inventar sus melodías (y ahora incluso estructuras musicales completas) a partir del tiempo, de la necesidad de organizarlo. No bastan ni las meras relaciones temporales, que son indiferentes a lo que sucede musicalmente en concreto, ni la invención de acontecimientos o complejos musicales cuya estructura temporal y cuyas relaciones temporales entre sí no sean pensadas también. En el sentimiento espacial productivo, el fin adopta en buena medida la función del contenido frente a los constituyentes formales que el arquitecto toma del espacio; mediante el fin, la tensión de forma y contenido (sin la cual no existe lo artístico) se comunica al arte funcional. El ascetismo neoobjetivo es verdadero en el sentido de que la expresión subjetiva inmediata sería inadecuada para la arquitectura; el resultado de buscar esa expresión no es arquitectura, sino decorados cinematográficos, que a veces son buenos, como en la vieja película *El Golem*. El lugar de la expresión subjetiva lo ocupa en la arquitectura la función para el sujeto. La arquitectura tendrá un rango más elevado cuanto mejor interrelacione los dos extremos: construcción formal y función.

La función para el sujeto no es una función para un ser humano general, determinado de una vez para siempre por su physis, sino que se refiere a los seres humanos concretos de la sociedad. Contra los instintos atascados de los sujetos empíricos, que en la sociedad actual siguen deseando ser felices en su rincón y en medio del moho, la arquitectura funcional defiende el carácter inteligible, un potencial humano que es atrapado por la consciencia más avanzada, pero que se ahoga en los seres humanos mantenidos en la impotencia. La arquitectura digna del ser humano piensa de los seres humanos mejor de lo que son; tal como podrían ser de acuerdo con el estado de sus propias fuerzas productivas, encarnadas en la técnica. A la

necesidad aquí y ahora le contradice la arquitectura en cuanto ésta, sin perpetuar la ideología, se pone al servicio de la necesidad; la arquitectura sigue hablando en el vacío, como se lamentaba hace ya casi setenta años el título de un libro de Loos. El hecho de que los grandes arquitectos, desde Loos hasta Le Corbusier y Scharoun, sólo hayan podido realizar en piedra y hormigón una pequeña parte de su obra no lo explica sin más la ignorancia (innegable) de los propietarios y los políticos. La causa es un antagonismo social que se escapa al dominio hasta de la arquitectura más fuerte: que la misma sociedad que desarrolló muchísimo las fuerzas productivas las encadena a las relaciones de producción que les impone, y las personas, que en verdad son fuerzas productivas, son deformadas según la medida de esas relaciones. Esta contradicción fundamental aparece en la arquitectura. Por sí misma la arquitectura no puede eliminarla, como tampoco los consumidores. No es que la arquitectura tenga razón y los seres humanos se equivoquen, y en todo caso se comete una injusticia con ellos cuando su consciencia y su inconsciencia son mantenidas en una minoría de edad que les impide identificarse con su propia causa. Como la arquitectura no es sólo autónoma, sino que al mismo tiempo es funcional, no puede negar simplemente a los seres humanos tal como son, aunque tiene que hacer esto en tanto que autónoma. Si la arquitectura pasara por alto a los seres humanos tal como son, se acomodaría a una antropología (e incluso a una ontología) problemática; no es una casualidad que Le Corbusier elaborara modelos humanos. Los seres humanos vivos, hasta los más atrasados y convencionales, tienen derecho a la satisfacción de sus necesidades, aunque sean falsas. Si la idea de necesidad verdadera, objetiva, desprecia la necesidad subjetiva, se convierte en opresión brutal, como siempre ha hecho la *volonté générale* contra la *volonté de tous*. Hasta en la necesidad falsa de los vivos se agita la libertad; lo que la teoría económica llamaba «valor de uso» frente al valor abstracto de cambio. La arquitectura legítima les parece necesariamente su enemigo porque ella les niega lo que ellos (que son como son y no de otra manera) quieren e incluso necesitan.

La antinomia parece tener su fundamento, más allá del fenómeno del cultural lag, en el movimiento del concepto de arte. El arte, para llegar a serlo por completo, tiene que cristalizar autónomamente, de acuerdo con su

propia ley formal. Esto constituye su contenido de verdad; de lo contrario, el arte quedaría sometido a lo que él niega mediante su mera existencia. Pero al ser obra de los seres humanos, el arte no está apartado por completo de éstos, sino que contiene constitutivamente aquello a lo que se opone. Cuando el arte elimina la memoria de su ser-para-otro, se convierte en un fetiche, en eso absoluto hecho por sí mismo (y por tanto relativizado) que es como el art nouveau soñaba su belleza. Sin embargo, el arte está obligado a emplear su puro ser-en-sí para no ser una víctima de lo que ha comprendido que es problemático. La consecuencia es un quid pro quo . Lo que, como su sujeto virtual, busca un tipo de ser humano liberado, emancipado, que sería posible en una sociedad modificada, aparece en la sociedad actual como adaptación a la técnica degradada a fin en sí mismo, como la apoteosis de la cosificación, cuyo contrario irreconciliable es el arte. Esto no es sólo apariencia: cuanto más coherentemente con su propia ley formal el arte (tanto el autónomo como el «aplicado») renuncia a sus propios orígenes mágicos y míticos, más peligrosamente se acerca a esa adaptación, contra la que no posee un remedio. La aporía de Thorstein Veblen se repite. Veblen exigió antes de 1900 que la gente se deshaga de la mentira de su mundo de imágenes y piense de una manera puramente tecnológica y causal-mecánica. De este modo sancionó las categorías cósicas del mismo tipo de economía al que criticó. En el estado de libertad, los seres humanos no se regirían por la técnica, que existe para ellos, sino que la técnica se regiría por ellos. Sin embargo, en la época actual los seres humanos han entrado en la técnica y, como si le hubieran dejado en herencia su mejor parte, se han quedado tras ella como si fueran unas cáscaras. Su propia consciencia está cosificada a la vista de la técnica, y por eso hay que criticarla desde ésta, desde la técnica cósica. Esa frase plausible de que la técnica existe para los seres humanos se ha convertido en la ideología banal del atraso; esto se nota en que no hay más que repetir esa frase para ser premiado por doquier con una aprobación entusiasta. En la situación general falsa, nada resuelve la contradicción. La utopía ideada más allá de los nexos finales de lo existente carecería de fuerza porque ha de tomar sus elementos y su estructura de lo existente; un ornamento arbitrario. Por el contrario, lo que (como bajo la

prohibición de las imágenes) rechaza el momento utópico queda apresado por lo existente.

La cuestión del funcionalismo es la cuestión de la subordinación a la utilidad. Lo inútil ha sido corroído sin cuestiones. El curso del desarrollo ha sacado a la luz su insuficiencia estética inmanente. Por el contrario, lo meramente útil está enredado en el nexo de culpa, es un medio para devastar el mundo, lo desconsolado, sin que los seres humanos posean por sí mismos un consuelo que no los engañe. Si la contradicción no se puede eliminar, comprenderla sería un pequeño paso adelante. La utilidad tiene su propia dialéctica en la sociedad burguesa. Lo útil sería algo supremo, la cosa que se ha vuelto humana, la reconciliación con los objetos, que ya no se amurallan contra los seres humanos y a los que éstos ya no les hacen ninguna afrenta. La percepción de las cosas técnicas en la infancia, que las ve como imágenes de algo cercano y ayudante, sin el interés del beneficio, promete ese estado; su concepción no era ajena a las utopías sociales. Se podría pensar como punto de fuga del desarrollo que las cosas que se han vuelto completamente útiles pierden su frialdad. Entonces no sólo los seres humanos dejarían de sufrir bajo el carácter cósmico del mundo: también a las cosas se les haría justicia en cuanto encontraran su meta y se redimieran de su propia coseidad. Pero en la sociedad todo lo útil está desfigurado, embrujado. Es mentira que la sociedad hace aparecer a las cosas como si existieran para los seres humanos; las cosas son producidas para el beneficio y satisfacen las necesidades sólo accidentalmente, despertándolas de acuerdo con los intereses de beneficio y organizándolas tal como conviene a éstos. Ya que lo útil, lo que beneficia a los seres humanos, lo que está exonerado de su dominio y explotación, sería lo correcto, nada es más insoportable desde el punto de vista estético que su figura actual, que está sojuzgada y deformada por su contrario. La razón de ser de todo arte autónomo desde el inicio de la era burguesa es que sólo lo inútil hace las veces de lo que sería lo útil, el uso feliz, el contacto con las cosas más allá de la antítesis de utilidad e inutilidad. Como consecuencia, las personas que quieren que todo vaya mejor se revuelven contra lo práctico. Si lo proclaman de una manera reactiva, exagerada, se pasan a su enemigo mortal. Se dice que el trabajo no envilece. Como a la mayor parte de los

refranes, a éste sólo lo supera la verdad inversa; el intercambio envilece al trabajo útil, y su maldición afecta también al arte autónomo. En éste, lo inútil, atrapado en su figura limitada y particular, queda a merced de la crítica que lo útil le hace, mientras que en lo útil lo que existe se cierra contra su posibilidad. El tenebroso misterio del arte es el carácter fetichista de la mercancía. El funcionalismo quiere salir de aquí, pero tirará sin éxito de las cadenas mientras se someta a la sociedad.

He intentado exponerles unas contradicciones cuya solución no puede proponer un no experto; dudo incluso que hoy se puedan solucionar. Por tanto, tengo que suponer que ustedes me plantearán el reproche de inutilidad. Contra él tendría que defenderme mediante la tesis de que los conceptos «útil» e «inútil» no se pueden aceptar sin más. Han pasado los tiempos en que podíamos hacer oídos sordos y concentrarnos en nuestra propia tarea. El objeto requiere la reflexión que la Objetividad rechaza porque la considera ajena al objeto. Si le exigimos precipitadamente al pensamiento la legitimación de para qué sirve, lo detenemos en el punto en que genera conocimientos que un día, de manera imprevista, podrían beneficiar a una praxis mejor. El pensamiento tiene su propia fuerza de movimiento, igual que el trabajo que ustedes hacen con su material. La crisis que se manifiesta en que el trabajo concreto del artista (ya sea funcional o no) ya no es ingenuo y no puede seguir transcurriendo por la senda prescrita exige del experto, aunque esté orgulloso de su artesanía, que mire más allá de ella para satisfacerla. En dos sentidos. Primero en el sentido de la teoría de la sociedad. El experto tiene que analizar la posición de su trabajo en la sociedad y los límites sociales con que se tropieza por doquier. Esto se vuelve drástico en el problema de la planificación urbana, donde (y no sólo en relación con las tareas de la reconstrucción) colisionan las cuestiones arquitectónicas y las cuestiones sociales, como la de la existencia o no existencia de un sujeto social global. Apenas hay que mencionar que una planificación urbana que se base en fines particulares, y no en el fin del conjunto de la sociedad, no sirve de nada. Los puntos de vista prácticos inmediatos de la planificación urbana no coinciden con los de una planificación urbana verdaderamente racional, libre de las irracionalidades sociales: falta ese sujeto social global en el que se debería

basar la planificación urbana; por eso, ésta amenaza o con degradarse caóticamente o con paralizar el trabajo de la arquitectura productiva.

Pero en segundo lugar, y esto me gustaría subrayarlo ante ustedes, la arquitectura (y todo arte funcional) reclama de nuevo la proscrita reflexión estética . Ya sé que a ustedes la palabra «estética» les resulta sospechosa, pues les hace pensar en unos profesores que alzan la mirada al cielo y exponen unas leyes formalistas de la belleza eterna e imperecedera que no suelen ser más que recetas para elaborar un kitsch clasicista y efímero. La estética debería ser todo lo contrario; debería absorber las objeciones por las que la desprecian todos los artistas que lo son de verdad. Si no se somete a una autocrítica implacable, la estética estará condenada. Pero igual que la estética (en tanto que momento integral de la filosofía) espera a ser impulsada por el esfuerzo de pensar, la praxis artística reciente necesita la estética. Si es verdad que conceptos como los de lo útil e inútil en el arte, la separación entre arte autónomo y arte funcional, la fantasía y el ornamento vuelven a ser objeto de discusión, antes de organizar de acuerdo con estas categorías lo que uno hace, la estética se convierte en una necesidad práctica. Esas consideraciones que van más allá de las tareas inmediatas y que ustedes se ven obligados a hacer cada día son estéticas, aunque ustedes no quieran; a ustedes les sucede lo mismo que al señor Jourdain de Molière, que en clase de retórica aprende con sorpresa que se ha pasado toda la vida hablando en prosa. Si lo que ustedes hacen los obliga a elaborar reflexiones estéticas, confíen en la fuerza de gravedad de ellas. Estas reflexiones no se pueden interrumpir a capricho y continuarlas tiempo después. Quien no sigue enérgicamente el pensamiento estético suele recurrir a hipótesis diletantes, a penosos intentos de justificación pro domo . En el ámbito musical, uno de los compositores actuales más competentes desde el punto de vista técnico y que en algunas de sus obras ha llevado el constructivismo al extremo, Pierre Boulez, ha proclamado enfáticamente la exigencia de estética. Esa estética no establecería los principios de lo que es bello en sí y de lo que es feo en sí; esta precaución basta para plantear de otra manera el problema del ornamento. Hoy, la belleza no tiene otra medida que la profundidad en que las obras soportan las contradicciones que abren surcos en ellas y que ellas sólo pueden resolver siguiéndolas, no ocultándolas. Una

belleza meramente formal, sea lo que fuere, sería vacía y fútil; la belleza con contenido se perdería en el placer sensorial preartístico del observador. La belleza o es el resultado de un paralelogramo de fuerzas o no es belleza. Una estética transformada, cuyo programa se va delineando claramente a medida que la necesidad de ella se va volviendo apremiante, ya no entendería (como la estética tradicional) el concepto de arte como su correlato obvio. Hoy, el pensamiento estético tendría que pensar el arte e ir más allá de éste y de la contraposición entre lo funcional y lo no funcional, que hace sufrir al productor no menos que al observador.

[1] Cfr. A. Loos, *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, F. Glück (ed.), Viena y Múnich, 1962, vol. I, pp. 314-315.<<

[2] A. Loos, *op. cit.*, p. 277.<<

[3] *Ibid.*<<

[4] *Ibid.*, pp. 282-283.<<

[5] *Ibid.*, p. 278.<<

[6] *Ibid.*, p. 393.<<

[7] A. Loos, *op. cit.*, p. 345.<<

[8] Le Corbusier, *Mein Werk*, trad. de L. von Sauter, Stuttgart, 1960, p. 306.<<

Memorial de Lucca

Para Z.

Se suele decir que en el sur la vida tiene lugar en la calle, pero esto sólo es media verdad. También se puede decir que en el sur la calle se ha convertido en el interior de la casa. Debido no sólo a que la calle es estrecha, lo cual la transforma en un pasillo, sino sobre todo a que no hay aceras. La calle no es una calzada, aunque los coches la recorran. Los coches no tienen conductores, sino carreteros; como si los contuvieran con las riendas cortas y esquivaran por unos centímetros a los peatones. En la medida en que la vida todavía es «sustancial», como decía Hegel, absorbe también a la técnica: así que la cuestión no es ella. La estrechez es la del bazar, y por tanto es fantasmagórica: vivir al aire libre, como en los camarotes de los barcos fluviales o en los carromatos de los gitanos. Se olvida la separación entre lo abierto y lo cubierto, como si la vida se acordara de su pasado nómada. Los escaparates de las tiendas, hasta de las más pobres, parecen tesoros. Para disponer de ellos basta con pasar por delante. Su anzuelo es la felicidad que prometen.

Hasta de las italianas más feas, que también las hay, es difícil imaginarse que sean esquivas, que repelan ataques inexistentes a una virtud que tampoco existe. Una mujer del norte, cuando la falda se le sube demasiado, la baja rápidamente y manifiesta su disgusto. En una italiana, este mismo gesto dice: lo exige el decoro. Al practicar un ritual sin pretender que sea idea suya, la italiana es tan idéntica al gesto como a una convención digna del ser humano. Deja las posibilidades de la discrepancia. La conclusión es que la coquetería es un comportamiento en la cultura exitosa. Cuando, después de trabajar, una dependienta vuelve sola a casa a toda velocidad, conserva algo de la aventura de la dama no acompañada.

En Italia sobreviven rasgos del orden patriarcal de la vida, de la sumisión de las mujeres a la voluntad de los hombres, pese a la emancipación de las mujeres, que tampoco allí se ha podido impedir. Esto

tiene que ser muy agradable para los hombres; a las mujeres probablemente les cause mucho sufrimiento. Tal vez por esta razón los rostros de algunas chicas son tan serios.

Unos rostros que parecen llamados a unos destinos grandes o incluso trágicos, pero que probablemente sólo son los restos de las épocas en las que había algo así, si es que lo hubo realmente.

Lucca, con su gran pasado, es hoy provinciana por cuanto respecta a la función que desempeña en el país; también lo son la mayoría de las tiendas y los vestidos. Es una ilusión imaginarse que la consciencia de sus habitantes lo es menos. Pero ellos no causan esa impresión. La tradición de su pueblo y de su región ha entrado tanto en su aspecto y sus gestos que los habitantes de Lucca han adquirido una forma, han salido de la barbarie provinciana, contra la que en el norte ni las ciudades medievales más hermosas inmunizan a sus habitantes. «Provinciano» no significa en todas partes lo mismo.

Tras preguntar a muchas personas, consigo llegar al Palazzo Guinigi, que está en un barrio que yo todavía no conocía. Con dignidad toscana, ya casi en ruinas, y el enlucido está desconchado, como en los edificios del centro histórico de Viena. Sobre la altísima torre hay una encina, el símbolo de la ciudad, muy habitual en Toscana. El patio está lleno de bicicletas y de todo tipo de desperdicios. Me abrí paso hasta el borde de un jardín de resplandor descuidado que ofrecía lo que el gris vestíbulo negaba. Sobre los arbustos relucía una palmera, y al fondo estaba la pared lateral sin ventanas, pero no desnuda, de uno de los palacios medievales que forman toda la calle.

En las situaciones italianas suelen reunirse de una manera difícil de explicar personas que de inmediato hacen lo que uno les pida. A veces no te libras de darles una propina. Algunos son muy amables y desinteresados. De no ser por un factótum fanfarrón que no era muy riguroso con la verdad y ofrecía unas confesiones que nadie quería oír, no habríamos podido visitar el Jardín Botánico, Villa Bottoni y la ruina del antiguo teatro que hay al lado. Lo penoso está mezclado indisolublemente con lo que hay que agradecer.

En autobús a Pistoia. Ni siquiera el esfuerzo de la autopista por evitar todo lo que no sea sobrio o un anuncio consigue ocultar por completo la belleza del paisaje toscano. Esta belleza es tan grande que se afirma hasta contra la praxis devastadora.

En Pistoia, un callejón de pobreza extrema: Via dell'abbondanza . En Whitechapel leí una vez un letrero que decía: High Life Bar .

Contribución a la fisiognomía de las ciudades toscanas: a veces, la magnífica plaza de la catedral aparece de repente con una arquitectura imponente en el tejido de las calles, algunas de las cuales son muy tristes. El brillo que desciende hasta la miseria muestra inmediatamente, antes de todo simbolismo, el milagro y la gracia que el simbolismo explica.

Toda la ciudad de Lucca está rodeada por una muralla. Al igual que en las ciudades alemanas, posteriormente se plantaron ahí jardines, pero cuidándola, no derribándola. Hay muchos plataneros que forman unas alamedas oscuras, como si fueran sueños pintados por Henri Rousseau. Los aviones que todos los días cabalgan por encima a las diez de la mañana no cuadran mal con esto. En esta gran muralla de piedra hay muchos terraplenes pequeños. Ahí duermen tranquilamente algunos vagabundos los calurosos días de otoño. Lo consolador de esto: si ya no hubiera pobreza, la humanidad podría dormir sin ser vigilada, cosa que hoy sólo pueden hacer los más pobres.

Hay que imaginarse que millones de italianos emigran a Canadá, Estados Unidos, Argentina, cuando debería ser al revés. Sin cesar, como si fuera un ritual, se repite la expulsión del paraíso, tienen que ganar el pan con el sudor de su frente. Esto hace superflua la crítica teórica de la sociedad.

En la arquitectura de Lucca y Pisa me llama la atención, aunque soy un lego en historia del arte y hay muchos ejemplos contrarios, una desproporción entre las fachadas de formas voluptuosas, decoradas quinientos años antes del Barroco, y el interior con sencillas cubiertas de basílica. Esto se podría explicar históricamente mediante la antigüedad. Estas iglesias se alzan donde había iglesias prerrománicas y conservan algo de su estructura. Pero al músico también le llama la atención la supremacía de la melodía de las voces agudas sobre las otras dimensiones en muchas

composiciones italianas. Arquitectura homófona. Cuando en las obras de arte se construye, el momento de dominio de la naturaleza es fuerte, y la resistencia de la naturaleza lo refuerza. Si la naturaleza es calurosa y exuberante, la necesidad de construir será débil. El sentimiento formal de los pueblos latinos, del que tanto se habla, parece ser aconstructivo, relajado; de ahí que la transición a la convención sea más fácil y que ésta sea menos capciosa que en el norte.

Un descubrimiento, aunque otros puedan haberlo hecho ya: en la pila bautismal de la basílica de San Frediano hay un relieve que se presenta al mismo tiempo de frente y de perfil, dominado por un ojo grande y anguloso cuya expresión parece antigua gracias a una estilización que se aleja de la semejanza con lo vivo. Es inevitable la asociación con el Picasso tardío. Seguramente, Picasso no conoce este extravagante relieve. Lo sustancial de la vida latina alimenta a una tradición subterránea incluso cuando la tradición es rechazada.

En la calle ante el bar San Michele, frente a la célebre iglesia. Un atardecer profundo y frío. Indefensa, como si pudiera desmoronarse en cualquier momento, la fachada vacía, de cuatro pisos, se extendía hacia el cielo gris y azul. Comprendí de golpe por qué esta fachada sin función es bella, aunque contradice a la sabiduría arquitectónica. Muestra su propia carencia de función, no reclama ser otra cosa que el ornamento que ella es. La apariencia desnuda ya no lo es: está redimida.

Un abuso del Barroco

Para Nicolas Nabokov.

Barroco es un concepto prestigioso. Mediante este nombre entró en la cultura, como por una puerta, la industria cultural, lo más tarde desde El caballero de la rosa . Ya en 1925 Karl Kraus publicó en Die Fackel un artículo titulado «De la época barroca» en el que denunciaba mediante las memorias de la esposa de un diplomático la esfera que se aprovecha de esta palabra, y que entre tanto ya ha llegado al cine. «Lo que ahora hacen durante el verano en Salzburgo con el Barroco, heraldos de color rojo escarlata, fanfarrias doradas, campanas, órganos y movimientos delirantes, es indescriptible»^[1]. La palabra con que Wölfflin y Riegl se referían de una manera precisa a una época de la historia del arte ha adoptado desde entonces una función ideológica. Hoy, quien se entusiasma con el Barroco demuestra que pertenece a la cultura. Su entusiasmo es propio de una consciencia neutralizada a la que le da igual con qué se entusiasma. Esto queda muy claro en la música. A ella se trasladó más tarde el término «Barroco»; primero lo hizo Curt Sachs, luego, y con gran influencia, Friedrich Blume. Éste recomienda no restringir demasiado el concepto de Barroco musical. Un amplio conocimiento del material le enseña que cosas muy heterogéneas comparten este nombre. De acuerdo con Blume, de la presunta unidad no queda nada más que el principio general de la contraposición. Sin embargo, Blume defiende este nombre y no duda en afirmar que durante el Barroco la literatura y la música elaboraron, en analogía a la técnica de tratamiento del desnudo en la pintura, «un lenguaje brillante de excitabilidad sensual y ductilidad dulce y dolorosa»^[2], aunque esto contradice no sólo a la función que el concepto de música barroca desempeña entre sus seguidores actuales, sino también a los hechos. Esa música no era Tristán, Salomé ni Debussy, no está diferenciada en relación con su hábito general; su angustiosa popularidad reciente se debe más bien

a la simpleza. Insistir en la identidad del espíritu barroco en lo acústico y lo visual pasa por alto la incompatibilidad de la figura artística concreta aquí y allá. Pero la música de esa época no habría resucitado si el concepto de Barroco no hubiera arrojado sobre Tunder y Buxtehude, sobre Schein, Biber y muchos compositores más un destello de la arquitectura de Fischer von Erlach y Balthasar Neumann. Sólo lo inespecífico y vago en que el Barroco se ha diluido para la consciencia actual consiente el uso universal del nombre.

Esta consciencia cuadra con la cultura de la que habla. Es cómodo declararse partidario de la música barroca y no ser capaz de distinguir los diversos autores y obras. De hecho, se parecen mucho gracias a lo inespecífico, dicho académicamente: gracias a la retirada del estilo personal. En la música hay poca ocasión para lo decisivo, para la percepción de cualidades que la historia del arte sigue aplicando al tratamiento del Barroco. Las carencias del objeto son ensalzadas como la garantía del ser suprapersonal todavía no perturbado por el pecado subjetivista original, y al mismo tiempo la idea de lo Barroco es ensalzada como el abandono por la subjetividad del cercado del Renacimiento. La moda de fascinarse con el aburrimiento parece estar provocada por una experiencia normada de «¡ajá!», por la dicha de reconocer otra vez lo mismo. Cuando en la radio chirría un clavicémbalo o un clavicordio y otros instrumentos ejercitan su repetitivo juego motívico, se enciende la luz música barroca, igual que la luz religión se enciende cuando se oye un órgano o la luz jazz cuando se oyen síncopas. En el Barroco, ese modo de reacción cuadra con lo que Jürgen Habermas ha denominado «la ideología de la clase media en decadencia». Quien se declara partidario de la música de bajo continuo y contrario al siglo XIX y al Romanticismo presume de tener un gusto exigente, pero no lo pone a prueba con la capacidad objetiva de distinguir. La neutralización ha avanzado tanto que una señora a la que se podría considerar una fan del Barroco encontraba esa música muy erótica, mientras que los portavoces de su reanimación la consideran ascética, inexpresiva eróticamente. A nadie le incomoda que en la música el sentido literal del Barroco, lo «desigual», la irrupción de la asimetría en lo asimétrico, no tenga base. Si se va (inevitablemente) más allá de esa

caracterización, que se refiere a una forma óptica fundamental y que ni siquiera ahí es muy acertada, se llega a lo que Riegl (y muchos más) llama «prodigioso, inusual, extraordinario»^[3]. Este importante historiador del arte capta en seguida la insuficiencia de esta definición: «Lo extraordinario es también la meta de todo arte clásico y románico, así como del Renacimiento»^[4]. El arte se distingue mediante su mera existencia del gris de la autoconservación burguesa normal: lo no normal es su apriori, su propia norma. Riegl concreta la idea de lo extraordinario en el Barroco mediante la idea de lo contradictorio, de lo dialéctico. Pero la música, que participa de manera parasitaria en la fama del Barroco, se basa en lo ordinario, no en lo extraordinario: irradia anti-sex appeal .

Las relaciones entre las artes plásticas y la música en el espacio de tiempo que va desde finales del siglo XVI hasta aproximadamente 1740 son innegables. Se imponen analogías como la tendencia a la pompa o el modo de configuración antitético, sin transiciones. Incluso quien esté convencido de que los géneros artísticos no son simultáneos y que la música va con retraso esperará unidad en la medida en que las propias épocas son unitarias de acuerdo con sus rasgos constitutivos, con sus aprioris históricos. A primera vista es plausible la semejanza de la técnica de varios planos de profundidad diferente (que Riegl encuentra ya en Miguel Ángel) con la «dinámica de terrazas», con la estratificación de complejos unitarios y contrastantes en el concierto barroco. Pero sólo a primera vista. Las analogías tienden a difuminarse en cuanto las estudiamos de cerca; la pintura barroca no emplea sólo el contraste, sino también la transición, la mezcla atmosférica, la disolución de los contornos, el sfumato. No hay nada de esto en la música de esa misma época. Generalizar el concepto de Barroco es ideología en el sentido exacto de la consciencia falsa, una simplificación violenta de los fenómenos, a los que hace propaganda.

La autoridad del Barroco se deriva de la idea de estilo. El Barroco fue el último estilo potente y ejemplar que la historia del arte registra; el Rococó, cuyo equivalente en la música sería el estilo galante, queda reducido a un apéndice; el Empire y el Biedermeier son, en comparación con la fuerza colectiva del Barroco, o algo ficticio o algo que se retira con resignación a la angostura de lo privado. Equiparar el culto del Barroco con el culto del

estilo no causa perjuicio a las obras auténticas del Barroco y a la idea de estilo que se expone en ellas. Ese culto surgió con la tesis de que la fuerza formadora de estilo se estaba apagando, y esta tesis fue un reflejo del sincretismo de la época de los emperadores Guillermo de Alemania y Francisco José de Austria-Hungría. Por sí mismo, el estilo no garantiza el rango estético, aunque su preponderancia dificulta a veces conocer a éste. A un observador imparcial le basta con haber visto cuántos edificios barrocos de poco valor hay en el sur de Alemania, en Austria y en Italia, cuántos bodrios alegóricos pintados con la rutina del taller y firmados por grandes nombres llenan los museos, para comprender que sólo con el estilo no se va muy lejos. El estilo obtuvo su nimbo una vez que ya se había deshecho con razón y por su propia culpa. La fuerza del estilo fue siempre, presumiblemente ya en la arquitectura gótica, al mismo tiempo un acto de violencia, no sólo brotaba espontáneamente del espíritu de la época, sino que también fue dictada y organizada. Los restauradores de iglesias medievales, que se tropiezan por doquier con los destrozos de la ola de barroquización, podrían hablar largo y tendido sobre esto. En la medida en que el Barroco acompaña a la Contrarreforma, es evidente una voluntad que no era artística. Había que impresionar y recuperar a las masas que se escapaban de la Iglesia. El excedente de efecto sin causa, como subrayó la crítica del Barroco mientras se atrevió a juzgar, se deriva de esa voluntad; donde ella predomina, la calidad inmanente se vuelve problemática. Por tanto, la ola de barroquización es, pese a la diferencia de nivel, comparable penosamente a la ola que hoy, bajo el signo de la industria cultural y sin pretensiones de estilo, se podría denominar «neonización»: la necesidad irresistible de emular a un modelo impreciso de la existencia americana up to date sin tomar en consideración las exigencias constructivas y estructurales, lo cual conduce (por ejemplo) a modernizar un local de una manera que no obedece ni a la lógica de la cosa ni a la comodidad de los clientes, sino únicamente al temor de que algo pudiera desentonar con los sonidos del juke box y el gusto de la Coca Cola y animar a los clientes a quedarse y charlar. A la vista del resurgimiento hoy del estilo, o mejor de un antiestilo cuya unidad está decretada por el monopolio (y no por la cosmovisión a la que tanto se alaba injustamente), habrá que revisar el

juicio sobre el estilo. El mal radical estético ya no es la ausencia de estilo, sino la unidad ominosa. Esto tiene repercusiones también para las épocas en las que el estilo todavía no era la parodia de sí mismo. El estilo como ideología, cuya fórmula habitual es el Barroco, es lo contrario de la situación actual. Ésta reclama del arte un nominalismo extremo, la supremacía del producto individual y bien acabado sobre toda indicación general y abstracta, sobre todo canon formal dado. De acuerdo con la crítica que el sujeto estético hizo a la objetividad de la forma exterior a él, ésta ya sólo es represiva. La glorificación del Barroco como estilo responde a un impulso que se ha quedado a la zaga del desarrollo social e intraestético; el propio desarrollo social promueve ese retroceso.

Separada del contenido de verdad del estilo, la ideología del Barroco habitual hoy hace sin esfuerzo algo que es contradictorio. Una vez convertido en un cliché, el concepto se puede rellenar con un estado del mundo deseado, lleno de sentido, y con una audacia de emancipación subjetiva y de afán de infinitud en la que uno cree reconocerse a sí mismo junto con todos los rasgos ineludibles de lo moderno. Esta función doble dice más sobre nuestra época que sobre el Barroco. Refleja la heteronomía creciente de la consciencia. Los sujetos no disfrutaban de su libertad formal, a la que no corresponden ni una libertad material ni la propia disposición de los sujetos. Imploran desesperadamente los vínculos que la sociedad burguesa ha disuelto irrevocablemente. Sin embargo, los sujetos no pueden pasar por alto su propia consciencia burguesa tardía, para la que ninguno de esos vínculos es sustancial, pues ella tiene la fuerza productiva de ir más allá de lo dado espiritualmente, de la ontología de cada figura. El concepto de Barroco, en especial si está relacionado con la música, se aplica a capricho y de forma contradictoria: desde la fantasía presuntamente exuberante y esos shocks cuasi surrealistas que causan las prisiones imaginarias de Piranesi, hasta la interpretación cansina de obras de bajo continuo, a cuyo decurso imperturbable se puede obedecer con tanto placer como al ground beat del jazz; no es una casualidad que precisamente la música preclásica sea hoy convertida en jazz .

Sin duda, en la historia del espíritu hay correspondencias auténticas. Cuando durante el expresionismo se hablaba de El Greco, se percibía una

afinidad electiva con un impulso antinaturalista en el que hasta entonces la pintura apenas había reparado. El interés actual por el manierismo es completamente diferente de esto; tiene que ver con el desconcierto de la historia del espíritu establecida académicamente ante los fenómenos más recientes. Pese a ciertas semejanzas con los fenómenos del manierismo, es desacertada una manera de pensar que desprecia lo que en el arte moderno es extraño, lo que en él se resiste a ser clasificado, y al mismo tiempo lo acomoda mediante reminiscencias históricas. El conocimiento específico de lo que sucede hoy centrará su ataque precisamente en la diversidad del contenido aquí y allí y derivará de ella la diversidad de los propios fenómenos. En el arte de épocas diferentes, lo que se parece sensorialmente puede significar cosas completamente contrarias. Hasta la capa más profunda de la modernidad llega la mirada que se sumerge en su especificidad temporal, no el concepto general que abarca épocas diferentes a costa de su peculiaridad. Y cuando, como han hecho recientemente unos pintores envejecidos que habían sido modernos, se ambiciona lo barroco mediante el propio discurso pictórico o a través de comentaristas, se trata de pseudomorfosis, no de correspondencia. Uno de los méritos de Alois Riegl es haber mostrado ya en Miguel Ángel los principios del Barroco como «estructivos», es decir, en la construcción. Que el Barroco, cuya tendencia a lo decorativo en todos los ámbitos se menciona monótonamente una y otra vez, sea empero un estilo y pese al derroche de yeso no sea un simple ornamento, se debe a esos momentos estructurivos. No es arriesgada la hipótesis de que las obras del Barroco visual que han sobrevivido son aquéllas en las que los efectos sensoriales proceden con claridad de la construcción, las que están reconciliadas más profundamente con ella. No hay nada de esto en los gestos barrocos de la pintura moderna. Huyendo de las cuestiones constructivas que avanzan irresistiblemente desde Cézanne, esos gestos intentan convertirse en algo absoluto. Pero como por sí mismo el gesto, sin esqueleto subcutáneo, no lo consigue, esta pintura toma cosas prestadas del Barroco. Esta pintura es un decorado aunque no haya sido encargada para un festival, lleva todas las insignias de lo secundario y derivado de las que el decorado no se puede desprender mientras tenga que producir un efecto, lo cual es imprescindible en las obras escénicas. El

neobarroco no sirve de más que el neogótico del siglo XIX. La mezcla de disolución moderna y estro históricamente respetable, que tiene mucha resonancia en el público oficial tanto tras la Segunda Guerra Mundial como en la era de Reinhardt, es frágil, está corroída por esas artes y oficios que hace apenas cincuenta años se daban por satisfechas con copiar impotentemente el estilo. La atmósfera que creaban unas velas y unas clavecinistas vestidas pintorescamente en el decorado de un castillo ha emigrado a la pintura de unos grandes hombres que de este modo han dejado de serlo. Sus manejos convergen con la industria cultural, que tiene la tendencia a la totalidad y toquetea y devora los bienes culturales para utilizarlos. El escenario de este proceso de absorción es el paisaje cultural. Regiones sin fábricas, en especial las de un catolicismo en cierto sentido intacto, adquieren mediante su valor de rareza el carácter de monopolio y se convierten en mercancías de lujo, en el complemento del industrialismo, dentro del cual prosperan. Su Barroco se ha convertido en el cartel de la cultura total para los turistas, y esto estropea su belleza. Ésta se podría restablecer una vez que su base social y económica se hubiera sustraído a la comercialización de lo no comercial. No es una exageración desconfiar políticamente de la ideología barroca. Un músico que se había lanzado a la aventura de la vanguardia, pero que se asustó de su propio coraje y rompió sus promesas, se justificó diciendo que tenía unas raíces muy profundas en el Barroco del sur de Alemania. Su reacción se parece a la que no hace mucho tiempo maltrataba a lo que consideraba desarraigado.

Por supuesto, a este hombre de raíces profundas le interesaba la música. En ella, el concepto de Barroco completa las artes plásticas con su contrario. El ideal no es la cultura sensorial, no es culinario, sino falible. El Barroco no habría podido convertirse en la ideología de cosas tan divergentes si en el uso del concepto no acechara la falsedad objetiva. El importante libro Preguntas al arte de G. F. Hartlaub, el antiguo director del museo de Mannheim, fue el primero en poner esto de relieve. Su fuerza de convicción es muy grande porque concede los momentos de verdad de un concepto amplio de Barroco para hacer visibles las diferencias determinantes. El texto que analiza el concepto de «música barroca» (del que, por lo demás, ya desconfiaba Riemann) se puede resumir en una tesis

que el propio autor presenta modestamente en forma de pregunta: «¿Todo lo que en la música recuerda al Barroco de las artes plásticas de su época no se encontrará en un nivel “arqueobarroco”?»^[5]. El núcleo de la argumentación de Hartlaub consiste en demostrar que los pares conceptuales antitéticos de Wölfflin que Sachs trasladó a la música no valen para ésta, como han mostrado las investigaciones musicológicas en relación con varias categorías. Hartlaub piensa que «la música del periodo 1570-1745, si hay que aplicarle una categoría estilística tomada de la historia del arte, sólo se puede entender correctamente como el último despliegue grandioso de un modo de expresión arcaico»^[6]. Hartlaub aclara mediante un modelo de qué trata esta controversia: «Quien conozca las pinturas de Salvator Rosa y carezca de conocimientos históricos no esperará en él, en tanto que compositor de madrigales, una música completamente diferente. La discrepancia estilística entre la obra del músico y la obra del pintor parece enorme; es asombroso que la misma persona las haya creado»^[7]. Habría que añadir a esto una comparación entre la imago de la música en Shakespeare (por ejemplo, en el último acto de *El mercader de Venecia*) y las primitivas obras de los virginalistas elisabethianos. Citar como contraejemplo la colosal obra de Bach no serviría de mucho; a Bach no se le puede incluir en el concepto de Barroco musical, ni siquiera en opinión de quienes defienden este concepto con tanta elocuencia como Blume. Esto basta para quebrantar la supremacía del concepto de estilo: ¿de qué sirve este concepto si los mayores exponentes de un género artístico se revelan inconmensurables con el estilo de su época? Entonces, el estilo estaría reservado a la mediocridad, y a veces no es posible librarse de la sensación de que quienes utilizan el estilo como un comodín estético simpatizan con lo mediocre. Es muy fácil presentar las escuelas pictóricas y musicales locales como algo más objetivo que el arte grande; como si hubiera una objetividad artística que se realiza de otra manera que mediante el sujeto que actúa con energía. Hartlaub habla con razón de la decepción que causa la vieja música de los afectos «pese al cromatismo, las disonancias y las modulaciones audaces, que comparadas con la música posclásica y romántica sólo son un germen, a diferencia de los medios extremos de los pintores y los escultores. Al menos en un polo del Barroco artístico reside el

anhelo secreto y autodestructivo de la disolución de toda forma limitada en un caos agitado y material»^[8]. Por tanto, no hay que emplear el término «Barroco» para la música (menos exuberante que disciplinada) de la época del bajo continuo. Ese término incluye lo que era un anatema al menos para el protestantismo del norte de Alemania, que definió la imagen actual de la música barroca.

Hartlaub ataca donde el concepto ampliado de Barroco, que carece de criterios técnicos precisos, reclama su territorio, en el espíritu del Barroco. Hartlaub muestra que la música de la época implica para la consciencia viva y sin prejuicios históricos lo contrario de ese espíritu. Esta divergencia, que conduce nada menos que a rechazar el concepto de Barroco para la música, se basa en que las diversas artes no son simultáneas, lo cual se debe por su parte a la naturaleza de las propias artes: «La esencia interior que corresponde en el corazón humano a la música se encontraba todavía en un estado de sujeción, mientras que lo periférico que se expresa en las artes plásticas se movía ya hacia el exceso y la disolución. El mismo impulso que aquí ya tenía que producir fenómenos auténticamente barrocos (así como síntomas de cansancio), allí sólo podía ejecutar recapitulaciones y órdenes arcaicos»^[9]. Ciertamente, la tesis de la «esencia interior» de la música, que no sería sin el impulso a exteriorizarse sensorialmente, es tan atacable como el culto de la interioridad en conjunto. De acuerdo con la argumentación del propio Hartlaub, la subjetivización es un producto histórico, no una invariante. Sin embargo, el conocimiento del carácter retrasado de la música, en el que se basaba la confianza de Busoni en su juventud, conserva su fuerza. La dialéctica entre las artes y el arte recorre toda la historia. Confiere ambivalencia a los fenómenos individuales. Sin duda, las relaciones estructurales entre la música y las artes plásticas, contra cuyo abuso se rebeló Hartlaub, van mucho más allá de lo que él vio. Se puede atacar una frase como ésta: «¡Quién no sentiría» frente a los efectos engañosos en lo visual «eso que inspira confianza y que da testimonio de autenticidad y de solidez artesanal que es característico de toda la época del bajo continuo, incluso donde lo esquemático (por ejemplo, en las secuencias) es innegable!»^[10]. Momentos decorativos se pueden descubrir hasta en el modo de proceder de Bach, quiebras entre la aparición musical y

el trabajo motivico ejecutado realmente que contradicen a la renuncia (arcaizante, si se quiere) de Bach al estilo galante. La triple fuga en do sostenido menor del primer volumen de El clave bien temperado, una pieza a cinco voces, tiene un pasaje en stretto que causa la impresión de estar escrito a diez voces; mediante el solapamiento de los temas se simula una pluralidad de voces inexistente. Este recurso recuerda a los pequeños escenarios que en las obras teatrales de temática militar sacan a los soldados por un lado y los vuelven a introducir por el otro. En medio de unas fugas a las que se suele considerar estrictas se ha infiltrado un principio de ilusión que es comparable a los trucos de la arquitectura barroca y que a continuación influirá profundamente sobre el clasicismo vienés. En este complejo se puede incluir también un procedimiento que desde Bach y a través de él ha sido admitido en los manuales de fuga, pero que no es compatible con el concepto coherente de fuga: utilizar en los episodios sólo fragmentos del tema, por lo general su inicio. Estos episodios mejoran los resultados de la economía motivica, de la «lógica», pero no cumplen por completo la obligación que ésta implica. Podemos dejar de lado a Händel en relación con estos hechos porque sus fugas no obedecen al principio de fuga, sino al estilo pastoso, que no tolera la articulación del tejido; las fugas no mejoraron así. Estas observaciones pueden parecer sutilezas tecnológicas, pero son muy importantes: una música de la que se podría pensar que, como no representa nada, tampoco tiene que fingir nada, participa en el carácter ilusorio de lo que posteriormente la especulación del idealismo alemán denominó «la apariencia estética».

Esta participación esconde una dialéctica explosiva. Su medio fue el giro de la música hacia dentro, su mediación subjetiva. La música se constituyó como lenguaje del sujeto, pues parecía ser la expresión de movimientos subjetivos que ella imaginó, cuasi reprodujo y desrealizó. A partir de ese principio de ilusión se desarrolló lo ornamental, que posteriormente colisionó con la exigencia de conformidad material y finalmente forzó el abandono del idioma tonal, que estaba impregnado del principio de ilusión. Para captar el momento de unidad de los géneros artísticos divergentes hay que sumergirse en esas complejidades y no conformarse con esa fachada que satisface al concepto de estilo y que

dominaba literalmente en el Barroco. Los grandes historiadores del arte han afrontado esta tarea, pero hasta ahora la musicología académica la ha rechazado; sólo outsiders como Halm, Kurth y Schenker han buscado un conocimiento tecnológico pleno que al mismo tiempo, en tanto que ejecución de la conformidad o disconformidad de las obras, sería una crítica. Por análisis tecnológico no hay que entender aquí la descripción, sometida a la idea de estilo, de las propiedades de los géneros (los esquemas y las características generales del concierto grosso , del aria da capo , de la fuga o incluso del tratamiento del bajo continuo), sino el conocimiento micrológico de lo compuesto y de su legalidad específica. A partir de la obra particular, así como de su relación con el género mediante la subordinación, la divergencia y la relación entre ambos, surge el espíritu de una música y el de cada arte; el espíritu no flota por encima. Y se difumina en la abstracción de los rasgos de género. Para conocer esto hace falta una afinidad con el arte (estar situado del lado de los productores) de la que la ciencia carece y que ésta rechaza por el bien de su cientificidad: un conocimiento demasiado exacto de las obras le parece sospechoso a veces. Es fascinante que Riegl no se limitara a asegurar la esencia estructural del Barroco, sino que analizara detalladamente los momentos estructurales en cuestión. Ni siquiera un conocedor tan extraordinario de la música de la época barroca como Friedrich Blume llevó a cabo este análisis, temiendo tal vez que el concepto de Barroco musical no resista un análisis técnico minucioso. Blume rechaza explícitamente, polemizando contra Riemann, «las denominaciones de carácter meramente técnico»^[11]. De acuerdo con Blume, en la música el Barroco es un concepto de la historia del estilo que se basa en el contenido, no en las técnicas de composición. Frente a las categorías tecnológicas derivadas de «formas estilísticas empíricas» (los pares conceptuales de Wölfflin), Blume propone apoyarse en su «valor declarativo», como él dice literalmente^[12]. Se escamotea la cuestión central (y obvia para los historiadores del arte) de cómo ese contenido llega a aparecer estéticamente. Esta idea predominante en la musicología se basa en la noción irreflexiva de un contenido espiritual que es-en-sí y evita ser determinado, frente al cual la técnica es exterior, secundaria, indigna de ser estudiada por la historia de la música. Esto no se dice abiertamente, pero se

lee entre líneas. La falta de contacto con la cosa se crea una mirada histórica superior. La tecnología se presenta con el nombre desagradable de «rasgos estilísticos exteriores»; el nombre contrapuesto a ellos, referido al contenido, procede de la filosofía, es ese «espíritu de la época» que habría que volver a examinar filosóficamente. Blume explica: «Al comprender que el Barroco musical no consiste en la concordancia más o menos discutible de los rasgos estilísticos exteriores con los de otras artes, sino en la unidad interior de un espíritu de la época, desaparece la duda (que los estudiosos han manifestado muchas veces y que se remonta a Nietzsche) en que la música sea simultánea a las otras artes. El “espíritu de la época” es entendido aquí no sólo en el sentido de un factor inexplicable en sí mismo que obliga a las personas de una época y de un espacio a adoptar una forma común de pensar, sentir y expresarse, sino también en el sentido de la manera determinada en que las personas de una época se ven a sí mismas y se relacionan con los mundos físico y metafísico. La simultaneidad auténtica no se demuestra estableciendo una analogía entre los rasgos estilísticos exteriores de la pintura o de la literatura y los de la música»^[13]. Me gustaría saber cómo se puede ir más allá del procedimiento que también Blume denomina escépticamente «empresa vaga» sin emplear técnicas concretas. La negativa a hacer esto cuenta con el respaldo de la ideología cultural, de acuerdo con la cual el espíritu tiene la primacía sobre la letra. Unas frases del apartado que Blume dedica a la apología del concepto de Barroco musical dicen así: «Como en última instancia toda categorización de los fenómenos espirituales es una abstracción adicional a partir de la copiosidad de la vida real, esta imprecisión se puede admitir si contribuye a superar el aislamiento de la música en la historia de su técnica y a hacerla comprensible como un producto de las fuerzas espirituales impulsoras de su época. Por consiguiente, la introducción del concepto de Barroco en la historia de la música no es necesaria, pero sí adecuada, una vez que los avances de las investigaciones de la historia del arte y de la historia de la literatura han llenado esta palabra con el contenido de corrientes y fuerzas determinadas de la historia del espíritu»^[14]. Sin embargo, sólo en su técnica se pueden descubrir las fuerzas impulsoras de la música de una época. Paradójicamente, la falta de espíritu de tantas historias de la música se debe

a que adoptan un concepto de historia del espíritu que está tan decrepito como su constitución filosófica por Wilhelm Dilthey. Hablar de «fundamentos anímico-espirituales» es una aseveración, algo decorativo, mientras no se haya acreditado en lo compuesto, igual que en otros tiempos (en los grandes historiadores del arte) se acreditó en lo pintado o edificado. Quien toma en serio el contenido espiritual del arte, como contenido de verdad, no como una superestructura arbitraria que ha de culminar el análisis y que por respeto no es introducida en éste, tiene que exigir que el elemento central de las obras de arte sea puesto en una relación transparente con su composición inmanente y con su ley formal. La filosofía del arte, a la que compete construir el espíritu del arte, está más cerca de la tecnología que de la historia del espíritu. El lugar del espíritu en las obras de arte es la realización técnica de las mismas; el concepto de estilo, que les resulta sospechoso a compositores como Schönberg igual que a la filosofía, ofrece un mero sucedáneo de esto.

Que la preponderancia del concepto de estilo arruina, al menos en la música, lo principal se muestra en que Blume elude la cuestión de la calidad de las obras de arte. Esta cuestión es inseparable de la cuestión del contenido de verdad: éste decide sobre el rango de las obras importantes, pero sólo en su relación (tensa y contradictoria) con lo realizado. De la indiferencia de las ciencias del espíritu a la calidad estética (Scheler la habría llamado «ceguera para los valores») puede tener algo de culpa la célebre categoría de voluntad artística de Riegl. Ésta puede ser usada para sancionar obras de arte inferiores siempre que sean expresión de ella, de un principio estilístico, sin tomar en consideración la coherencia de las obras. Entonces, la calidad estética queda a merced de un relativismo que ya en Dilthey se alió con la rimbombante historia del espíritu. Hay una complicidad no confesada entre la pedantería del trabajo académico, que con el pretexto de no afirmar nada que no sea irrefutable se aferra a los hechos más exteriores, más indiferentes al interior de la cosa, y un irracionalismo que, enmascarado de silencio ante el misterio creador, excluye lo esencial y lo entrega al sentimiento, al capricho ciego. La apariencia de relatividad del rango de las obras de arte se deshace en cuanto su tecnología (la suma de su coherencia) sale a la luz. La ideología

dominante del Barroco tiene poco que ver con esto. Sus exponentes sitúan tranquilamente a Bach y Händel juntos, mientras que ningún historiador de la literatura se atrevería a hacer esto mismo con Goethe y Schiller. La distancia compositiva entre Bach y Händel la percibe cualquier músico que domine su oficio; el propio Mozart, cuando reelaboraba El Mesías, tuvo que eliminar metros de secuencias, como decía Schönberg. La historia de la música, que dice interesarse por el contenido, no toma nota de esa distancia debido a su mentalidad científica libre de valores. Prefiere, sin examinarla, la idea convencional que presenta a Bach y Händel como exponentes polares del mismo periodo estilístico. Con la misma ingenuidad se sitúa juntos a Bach y Schütz. La sordera para la calidad permite adaptarse a la resistencia menor de los oyentes leales, a los consumidores de los bestsellers barrocos del mercado discográfico. Las manufacturas musicales como las de Telemann desaparecen con Bach, que en vida fue menos apreciado que aquél. Aunque sólo sea para oponerse a la decadencia de la capacidad musical de juzgar, que tiene que desembocar en la barbarización de la escucha, es hora de llamar por su nombre al abuso ideológico del Barroco.

Las objeciones contra el historicismo tienen que ir más allá que las viejas objeciones contra la esterilidad de convertir a un espíritu que estuvo vivo en una propiedad muerta. Cuanto más reclama el historicismo, especialmente en la música, la tutela sobre la praxis artística, más violentamente contradice a lo que dice querer restablecer. Que lo que ya es pasado (lo que, no habiendo progreso lineal, se mereció desaparecer por sus propias carencias) no se puede restablecer a partir de la voluntad, y menos aún a partir de esa necesidad de un cosmos del espíritu cuya cubierta fue reventada por la fuerza productiva, no es una tesis de la filosofía de la historia, cosmovisiva. La imposibilidad de restablecer lo pasado y desmoronado se concreta en el absurdo de los intentos restaurativos en presencia de su objeto. La relación legítima con las obras de arte auténticas del pasado es la distancia, la consciencia de que son inalcanzables, no la empatía que las busca a tientas y las ofende con su exaltación. A la presunta música barroca esto le sucede inequívocamente mediante la praxis historicista de interpretación. La propia historia de la música ha averiguado,

y lo confirma en algunas de sus últimas publicaciones, que la instrumentación, tal como la comprendemos desde el siglo XIX, todavía no existía en aquella época. Lo que se denomina «sonido barroco» no ha pasado por el sujeto compositor, no obedece a una imaginación que habría tratado el color como un medio compositivo de pleno derecho. Ese sonido era más bien el resultado de lo disponible, que es necesario históricamente, pero contingente desde el punto de vista de la obra individual. La pluralidad de instrumentos, que atrae a algunos, no surgió de la idea de una escala cromática musical, sino de algo extramusical: el estado anárquico de la técnica de construcción de instrumentos. El número de instrumentos y de tipos de instrumentos se redujo con la racionalización crítica que se produjo en esa misma época, la época de la afinación temperada. Los colores que se reaniman a capricho son turbios, pobres, y están superados por unos colores más puros y luminosos. No eran tan esenciales para la música de su tiempo como las trompas de pistones o los clarinetes para la orquesta de los siglos XIX y XX. El hecho de que Bach no indicara (o sólo en parte) la realización instrumental de dos de sus obras más maduras, la Ofrenda musical y El arte de la fuga, es la expresión más clara de esto. Podemos especular sobre si esa notación que, en tanto que «música pura», le causa tantos quebraderos de cabeza a la praxis moderna no surgió de la consciencia crítica del genio de que lo que él se imaginaba no se podía realizar con los medios sonoros disponibles (una dificultad ante la que también se encuentran los compositores que hoy buscan «ideogramas»). Así las cosas, sería absurdo interpretar la música del siglo XVII y de la primera mitad del siglo XVIII tal como era habitual en su época. La misma libertad que el principio del continuo concedía a la improvisación armónica implica que el sonido habitual en la música del bajo continuo no es obligatorio. La autenticidad histórica no sirve de nada donde la idea de la composición unívoco-auténtica todavía no se ha establecido por completo. En nombre de la fidelidad a la obra, el intérprete se dirige sin querer, desde el otro extremo, a la misma esfera de lo disfrazado, de la música de festival, que él rechaza por romántica. Esa presunta fidelidad se convierte en infidelidad cuando oculta y escamotea lo que cree reproducir con pureza: esos momentos estructurales que los historiadores del arte presentaron como la

esencia del Barroco visual y de los que depende la calidad de la composición. El aburrimiento respetuoso que hoy causa tanto embeleso masoquista tiene su razón objetiva. La interpretación barroquizante impide que se oiga lo que sucede en la música, sus vetas, lo subcutáneo en ella. Sólo serían actuales las interpretaciones que mostraran en Bach lo compuesto específicamente, los nexos motivicos latentes que se extienden hasta lo infinitamente pequeño, igual que según Riegl los momentos estructurivos están presentes en la apariencia de las grandes artes plásticas barrocas. El casto argumento de que esos momentos estructurivos tendrían que funcionar por sí mismos, que la interpretación no debería desnudarlos, sino hacer hablar al fenómeno musical al margen de toda diferenciación interpretativa, es engañoso. El aspecto idiomático, similar al lenguaje, de toda música tonal (y pocas han estado tan determinadas por la tonalidad como la música de la época del bajo continuo, cuyo sistema de signos es la abreviatura del orden tonal) reclama una articulación similar al lenguaje o, como dice Kolisch, una puntuación. La interpretación estructural de la música, que culmina en reinstrumentaciones como la que Webern hizo de la Ricercata a seis voces, elimina la superstición de que la aparición está separada nítidamente de la esencia. Quien frasea como los mejores clavecinistas consideran ahora imprescindible firma un contrato que, tomado en serio, exige vulnerar el límite de esos ejercicios que el ideal de imitación de la praxis antigua (que, por si fuera poco, es ficticio) establece. Si de la música sólo se reprodujera su aparición, renunciando a su clarificación estructural, el resultado sería un galimatías, el prototipo de lo que la expresión «antimusical» designaba a la perfección en el pasado. Interpretar la música grande de los siglos XVII y XVIII de una manera adecuada, de acuerdo con su propio sentido, significa romper mediante su propia fuerza lo que es simplemente estilo en ella. Esto sería la venganza que se merece el abuso del estilo.

Cuando se redescubrió el Barroco, al mismo tiempo que empezaba el art nouveau, lo presentaron (en palabras de Riegl) como «el precursor del arte moderno». Tras más de medio siglo, el Barroco se ha convertido en lo contrario, en el funesto ideal de un mundo en orden. Por eso hay que criticar el uso de las categorías de subjetividad y objetividad en relación con

esa época. La fórmula vacía de que la contraposición es el principio barroco no es una carta blanca para afirmar del Barroco unas cosas tan contradictorias como que la subjetividad está fortalecida frente al canon formal y que (según la inefable formulación de un prestigioso historiador de la literatura) en la poesía del Barroco alemán la subjetividad todavía no «se ha puesto en marcha». A la cuestión cardinal del Barroco sólo se puede acercar quien ni se somete a la burda alternativa entre subjetivo y objetivo ni se conforma con sopesar prudentemente las diversas posibilidades, sino que conoce la mediación dialéctica de ambos momentos. En la musicología no faltan alusiones a esto. Blume, en su importante artículo sobre la música del Barroco, entiende esta música en oposición a la autonomía de la música del Renacimiento; a la estructura musical inmanente se oponían «la imitación de modelos exteriores (movimientos, acontecimientos, ruidos, etc.) y la expresión de movimientos interiores (estados anímicos, afectos)»^[15]. Blume presenta la imitación y la teoría de los afectos como las categorías clave de la música del bajo continuo, cosa que por lo demás está acreditada abundantemente por la estética de la época y las manifestaciones musicales desde Caccini. «Uno de los medios principales para desarrollar un estilo afectivo», prosigue Blume, «fue la aplicación consecuente de la retórica a la música»^[16]. Esto es un momento primariamente subjetivo. La música quiere hablar, como los seres humanos. Pero la retórica musical, al basarse en las figuras tradicionales del discurso, adquiere rasgos formulistas como consecuencia de la atribución de las diversas figuras musicales (que según Blume corresponden al concepto de motivo) a las figuras retóricas^[17]. La subjetivización de la música va acompañada desde el principio por su contrario, por los topoi musicales. Éstos impregnarán a continuación todo el clasicismo vienés. En cierto sentido se podría considerar al clasicismo vienés la combinación de esas fórmulas intensificada con mucho arte y escondida por la apariencia del devenir permanente, pero calidoscópica. Esas fórmulas no se apartaron radicalmente de sus arquetipos en la vieja música de los afectos hasta que el Romanticismo se volvió susceptible a los topoi compositivos. Por tanto, la subjetivización de la música y la difusión de un elemento mecánico en ella no proceden de lados diferentes y a continuación se unen, sino que en su

origen son dos lados de lo mismo, igual que la unidad de los extremos «subjetivización» y «cosificación» en la filosofía moderna. En Descartes, durante el paso del siglo XVI al siglo XVII, la autoconsciencia liberada del yo pensante y la obligación del mecanismo iban juntas. Los topoi musicales tendieron puentes entre el momento afectivo y el momento tectónico. Como hacen violencia a lo afectivo (cuyas fichas de juego son) y al mismo tiempo los afectos los necesitan como sus representantes en la obra de arte objetivada, el último estilo logrado llevaba las marcas del fracaso. Lo que Riegl constató en el Barroco visual, el conflicto entre la voluntad (la exteriorización en la objetividad) y la sensación (el ser-para-sí del sujeto), la separación entre interior y exterior, se convierte en la esencia antagonista también de la música. Esto fomenta la apariencia sobrevalorada de su en-sí compacto a costa de ese sujeto que fundó la compactación; cuanto más ordenada está la superficie de las cosas, más desgarrado está lo que ella oculta. El sujeto que hace de la objetividad su cosa y de lo real su producto se olvida en éste. Independizado, fetichizado, el producto se presenta al sujeto. La objetividad de lo que uno mismo ha hecho oculta que simplemente ha sido hecho. Por su parte, la racionalidad que domina el conocimiento en la Edad Moderna se expone en forma de una legalidad que se basa en los criterios de lo necesario y general, con los cuales se aleja del sujeto vivo y lo oprime. Este proceso no pertenece a la reflexión filosófica aislada, sino que llega hasta la capa más profunda de las relaciones sociales de producción y, por tanto, de las experiencias históricas de la humanidad. También se extiende por el arte; pero en el arte, que le muestra al mundo objetualizado por el sujeto la imagen de la vida inmediata, es menos patente. El sujeto que busca a tientas su autonomía burguesa y quiere expresarse y que, para poder hacerlo, rompe el idioma objetivo dado necesita ese idioma para poder comunicarse, pero no tiene un lenguaje de la libertad ni es realmente libre. Primero tiene que crear el idioma o fingirlo mediante esa racionalidad que hizo posible la emancipación burguesa y que tiene que llenar el vacío creado por la emancipación burguesa y el desmoronamiento del ordo medieval. Esto condena al nuevo idioma a tener ese carácter de lo puesto exteriormente, de lo rígido y hueco, del que adolecen los topoi musicales desde el siglo XVII; librarse de él fue desde

entonces el trabajo del progreso musical. La objetividad que muchos perciben como un consuelo en la música barroca fue siempre engañosa. El apego colectivo a la objetividad se puede explicar diciendo que en el estado actual de la consciencia, en el nominalismo llevado al extremo a lo largo de tres siglos, esa objetividad usurpadora se ha convertido para los seres humanos (también desde el punto de vista político) en un ideal secreto y funesto. Mediante el Barroco aluden al fenómeno primigenio de ese orden cósmico ligado al proceso de subjetivización y que al final triunfa en el mundo administrado. El Barroco les justifica ese orden en tanto que figura intacta del pasado; de él toman el aura del sentido. Los motivos pesados o ruidosos con cuyo transcurso se calma el anhelo regresivo son fórmulas de un acuerdo colectivo cuyo propio principio desmiente la obligación que proclaman. Por tanto, el concepto de heteronomía de la música barroca introducido por Blume va más allá de lo que él quiso decir. Habría que aplicarlo críticamente. Abusa del Barroco quien desde la autonomía elige la heteronomía, quien elige la esclavitud desde una libertad semiverdadera en la que nadie confía. El ornamento fue víctima de la consciencia estética crítica igual que del desencantamiento del mundo. La consciencia debilitada de las personas quiere resignarse a ese mundo: una vez desencantado, siguió siendo el mundo cósmico, un mundo de mercancías. El Barroco es para ellos un ornamento reprimido y deseado, el estilo que les sirve de buena conciencia porque consiente y reclama el ornamento. Pero el ornamento presuntamente intacto en que se refugian es expresión del mismo principio del que huyen. La unidad de lo burgués y lo absolutista que los arrastra al Barroco les presenta la parábola de ese orden mortal en el que la maraña de la sociedad burguesa se convierte en la opresión total.

[1] Die Fackel 697-705/27 (octubre 1925), p. 86.<<

[2] F. Blume, Syntagma musicologicum. Gesammelte Reden und Schriften, M. Ruhnke (ed.), Kassel, 1963, p. 73.<<

[3] A. Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Aus seinem Nachlass herausgegeben von Arthur Burda und Max Dvorák, Viena, ² 1923, p. 3.<<

[4] Ibid.<<

[5] G. F. Hartlaub, Fragen an die Kunst. Studien zu Grenzproblemen, Stuttgart, s.f., p. 165.<<

[6] Ibid., p. 169.<<

[7] Ibid., pp. 168-169.<<

[8] Ibid., p. 171.<<

[9] Ibid., p. 182.<<

[10] Ibid., p. 170.<<

[11] F. Blume, op. cit., p. 78.<<

[12] Ibid., p. 77.<<

[13] Ibid., p. 76.<<

[14] Ibid., p. 79.<<

[15] Ibid., p. 80.<<

[16] Ibid., p. 81.<<

[17] Cfr. Ibid.<<

Viena, tras la Pascua de 1967

Para Lotte Tobisch von Labotýn.

Melancolía vienesa en 1967: que ya no existe la melancolía vienesa. Esto se percibe con toda claridad en el Prater, que verdaderamente ha perdido su aroma y no es fácil decir por qué. Tal vez porque las heridas de la guerra no han cicatrizado, como tampoco en el Tiergarten de Berlín: queda un sentimiento de lo talado, aunque los árboles vuelvan a crecer. La culpa también puede ser de que han asfaltado los caminos, igual que en el Central Park de Nueva York, mientras que la alameda principal sigue estando cerrada para los coches. El Prater era una especie de Bois de Boulogne. Ahí el suelo ya no cede a los pies, y está borrada la huella del bosque que contribuía a su dicha. Que el tiempo del Prater ha pasado no beneficia a su expresión, sino que la desmiente. Me explicaron de manera convincente que el asfalto permite ahorrar; de lo contrario no se podría pagar al personal que mantiene los caminos en orden. En algunos árboles hay un cartel que advierte de que, en caso de tormenta, las ramas se pueden caer y lesionar a los paseantes, como si la desgracia estuviera al acecho en el Prater. El viaje de vuelta en un autobús pasado de moda restableció el sentimiento de la ciudad conocida, que había quedado interrumpido violentamente donde la ciudad se une suavemente con la naturaleza.

L. cuenta que siendo una niña de siete u ocho años, en el Sacré Coeur, escribía mal y hacía borrones en los cuadernos. La maestra (una monja) le advirtió: «Si sigues comportándote así, ofenderás al Niño Jesús». Ella respondió: «¿Qué le vamos a hacer?»; por esta razón la expulsaron de esa escuela piadosa. Pero ella fue la única que confirió expresión, como un eco perfecto, a la metafísica vienesa. Ella no dudaba ni del Niño Jesús ni de que éste se preocupaba por la limpieza de su cuaderno de ortografía. Pero ella se imaginaba, por encima del orden católico, un orden superior, impenetrablemente jerárquico, una Moira vienesa de la indolencia contra la que no se puede luchar. Una fatalidad más allá de la divinidad dirige la

existencia. El escepticismo no sacude lo absoluto, sino que el escepticismo es entronizado como lo absoluto: el curso del mundo es inalterable, como las oficinas cerradas; ante él tenemos que inclinarnos todos.

Esa indolencia que, hoy igual que en el pasado, nos consuela de la tensión del mundo del trabajo en Alemania tiene también su aspecto tenebroso, la identificación con el mal, la idea de que no ha podido ser. En Viena se puede observar que incluso los intelectuales delicados, sensibles y refractarios se resignan demasiado fácilmente a la muerte de una persona amada (en la que la indolencia tiene más culpa de lo que uno quisiera). El carpintero que deja su cepillo cuando la muerte alegórica le habla razonablemente también es razonable cuando muere otra persona. La recomendación es aceptar lo inevitable. Desde ahí no hay mucha distancia a alegrarse con el mal ajeno. Esto puede explicar lo macabro en que no sólo se recrea el espíritu vienés, sino que en Viena se manifiesta realmente, el contrapunto de la alegría. Quien no toma las cosas muy en serio deja que lo serio siga su curso. Ahí, el espíritu objetivo de la ciudad es inagotablemente productivo. El chico que hace unos años apuñaló a una alumna de ballet en el laberinto de la ópera sin que nadie se diera cuenta se llamaba *Weinwurm*.

A la orden «¡Tráeme el bozal!», un bóxer bien alimentado y entusiasta que se llama Dagoberto salta, agarra su bozal con la boca y se lo lleva a su hermosa dueña. Una forma previa del Autocontrol Voluntario, pero sin tener que recurrir a los teólogos.

El 31 de marzo, en la representación de *La novia vendida*. Irmgard Seefried, la soprano más grande de su generación para cierto tipo de papeles, cantaba el papel de María. En el palco de al lado estaban sus hijos, a los que yo envidiaba un poco porque podían admirar en el escenario el arte incomparable de su madre. El director de orquesta tenía nombre checo; no dirigía con tanta autenticidad como yo me habría imaginado, y sobre todo carecía de la capacidad de ralentizar que hace falta a veces como contraste con el brío, por ejemplo en el cuarteto (*allegro moderato*) del primer acto. Esta música es original por la proporción entre melodía y armonía. En las melodías se tienen que reflejar los acordes, que a su vez tienen que desplegarse de tal modo que adquieran perspectiva en el tiempo. Entonces se expresará la efusión: la subjetividad encadenada

colectivamente despierta conmovedoramente en La novia vendida y se adueña lentamente de sí misma. La efusión matinal es tan grande que hace olvidar la ruda burla folclórica sobre el torpe competidor Wenceslao. Los decorados eran naturalistas. No me avergüenzo de que me gustaran. Las imágenes del pueblo conocían el secreto del decorado como una forma: acercar lo lejano como si estuvieras ahí sin que el aroma de la lontananza disminuya.

Es curioso que en todas las representaciones de esta ópera que he visto el número más hermoso, el grupo Espera un poco, María, piénsatelo mejor (que la protege de la estupidez de un matrimonio de conveniencia y al final del cual la voz de María se eleva apasionadamente sobre la de sus parientes), quede a la zaga de la imaginación musical. Habría que cantarlo de una manera transparente, cristalina, casi inanimada, para que la voz animada se desprendiera. L. explicó lo insatisfactorio de la manera correcta: para obtener ese resultado en este grupo apenas apoyado instrumentalmente, también los papeles secundarios tienen que ser cantados por solistas excelentes, pero no hay tanto dinero. Nos encontramos así en el centro de las dificultades con que el teatro de repertorio musical se enfrenta incluso cuando es defendido con toda pureza.

Vivíamos a pocos minutos de la Ópera, en medio de la ciudad, pero en un parque gracias al cual el ruido de las calles sólo nos llegaba como un murmullo lejano y los coches como un sonido natural que nos ayudaba a dormir. Se podía pasear por el parque, contemplando los estanques y los dioses rococó que parecen sacados de las fêtes galantes, subiendo y bajando escalones en los diversos niveles del parque. Las ramas secas eran quemadas. Finalmente, un muro acaba con el paseo y separa al jardín del Belvedere. En un edificio anejo, en el que antes se guardaban las herramientas y que ahora alberga oficinas, hay una pequeña puerta verde. La señora que nos había invitado nos explicó que por esa puerta se accedía a un pasillo que conducía directamente a la calle, lo cual acortaba el camino hasta su casa. Esto mismo podría figurar en una descripción de Proust del Faubourg St. Germain. Si Proust tenía razón en algo, fue en la pretensión de que su libro tenía que ser la autobiografía de cada cual.

Conocemos por la sociología el fenómeno de la personalización: la tendencia difundida en las poblaciones a recuperar (aparentemente) para la necesidad de experiencia viva unas relaciones alienadas y endurecidas, unos procesos políticos opacos, explicándolos mediante el comportamiento de personas determinadas. La sugestión habitual en las elecciones americanas de que hay que elegir presidente al mejor hombre es el prototipo de esta tendencia; también le sigue la costumbre de las revistas ilustradas de dar a unas celebridades que no significan nada para el destino real de las personas una publicidad que simula que muchas cosas dependen de ellas y de sus asuntos privados, sin que por lo demás los consumidores se lo crean. Esto culmina en el culto a la personalidad de los Estados dictatoriales, que no es más que la continuación de una manera de pensar preburguesa y absolutista de unos siglos en que la voluntad inmediata de las dinastías coincidía con el destino de los pueblos mucho más que en una sociedad socializada, cuyo carácter funcional, la mediación universal, degrada a marionetas hasta a los que mandan. En Shakespeare, un rey de Inglaterra puede hablar de sí mismo como de Inglaterra. Que la costumbre actual de la personalización es el retorno de algo preburgués lo comprendemos al tratar con los feudales, para los que unos héroes de la historia universal que murieron hace muchos años son unos parientes sobre los que hablan íntimamente, con algo de crítica y mucha benevolencia, como si la historia universal fuera la historia de su familia. A veces cae una luz amable sobre quienes tienen un mal nombre en la historia; se les acredita una intención buena, inocuidad, ingenuidad. Y probablemente esto no sea injusto. Algunos de los hombres negros de los que nos habla la tradición pudieron ser en privado unas personas de voluntad honrada. Que los condenaran a ellos y no a la tendencia histórica es propio de la personalización, a la que se opone legítimamente el conocimiento preciso de la persona y de las circunstancias de su vida. Contra esto es muy susceptible la consciencia burguesa; como ahora muy pocas cosas dependen de los individuos, aunque manden, éstos tienen que ser los sujetos culpables de la historia para engañar sobre la culpa de la historia, que hasta hoy no tiene sujeto todavía.

En *Wozzeck*, el 9 de abril. Una representación muy hermosa, con Berry como *Wozzeck* y Christa Ludwig como *Marie*. Todo interpretado con calor

y viveza, con el sonido de Böhm, que el director Hollreiser conserva con gran amor y conocimiento. Tal vez todo no sea tan transparente como hoy se podría interpretar la música de Berg para que hasta lo más complejo se entienda como organizado con sentido. En cambio, la representación habla el idioma austriaco de Berg, el portador de la humanidad específica de esa música. Hay que tener en el oído el dialecto musical de *Wozzeck* para sacar a la luz caracteres expresivos como la tristeza inefable de la introducción lenta de la gran escena en la posada del acto segundo. Los extraordinarios decorados de Caspar Neher realizan una claridad pragmática perfecta, la relación más nítida de lo visual con los procesos musicales en una atmósfera que supera al realismo y se adentra en la dimensión propiamente musical. Aplausos inacabables, como tras una ópera de repertorio. *Wozzeck* refuta, sin hacer concesiones, mediante su pura evidencia artística, la afirmación de que la música nueva es ajena al público. Esta afirmación es repetida por interesados que no entienden la música.

Velada en casa de un diplomático italiano muy simpático; pocas personas. Fuimos recibidos en una habitación de ensueño. Y lo era literalmente, pues la he visto muchas veces en sueños como la imagen infantil del anhelo, pero no la deseo cuando estoy despierto: una habitación grande, recubierta con seda roja, algo oscura, que reúne todo lo que la objetividad expulsó de uno y que huyó a lo inconsciente, la nobleza que uno imagina de niño y que luego el mundo (ni siquiera el gran mundo) no realiza. La conversación se sumó a esto sin ruptura alguna. Hay que envejecer para que la infancia y los sueños que ella dejó se realicen, demasiado tarde.

En la tradición del teatro, y en especial de la comedia, era habitual hasta en tiempos de Hofmannsthal que escenas o actos enteros se desarrollaran en posadas, luego en hoteles, porque ahí se pueden reunir todo tipo de personajes (incluso de círculos sociales muy diferentes) sin necesidad de recurrir a la violencia dramática. Este truco es demasiado transparente para que siga usándolo un escritor con sensibilidad para lo adecuado a la época. Pero en la ciudad de Viena, que es la copia estética de sí misma, una realidad de este tipo sobrevive a la técnica teatral que se derivó de ella y nos enseña que en las convenciones artísticas se esconden formas sociales del

pasado. En el Hotel Sacher, con sus salas de espera, sus bares y sus restaurantes, se establece fácilmente entre los parroquianos y quienes los conocen esa comunicación que sólo parece natural en un escenario. El hotel es una especie de cuartel general, sin que haga falta citarse continuamente: el azar y la intención son imposibles de distinguir. Pocas veces cenas ahí sin saludar a conocidos o sin que te saluden las personas con las que estás tras la ópera. En el Hotel Wiesler de Graz sucede algo parecido. Pero aquí se da una circunstancia particular: los huéspedes pertenecen a la aristocracia o están en contacto con ella. Esto se refleja en el comportamiento del personal, que hace la vista gorda cuando una señora de gran nombre, vestida con una chaqueta de lana y sin medias, vulnera un ritual que se ejecuta por respeto a ella. La humanidad, la inmediatez y la facilidad del trato se revelan en Viena ligadas a relaciones feudal-jerárquicas, a límites invisibles, mientras que en la sociedad burguesa, que rechaza los límites, triunfan de este modo la frialdad y la indiferencia entre los anónimos. Pocas cosas en Viena son más seductoras, más peligrosas: la incitación a la ideología de que el cochero y el conde forman una comunidad porque, al igual que Papageno y Tamino, tienen un lugar garantizado en el pequeño teatro del mundo que los protege de la alienación, pero que se basa en que ella es incuestionable.

El más estúpido de los argumentos que emplea el rencor contra los intelectuales incómodos es el que les atribuye una contradicción entre la mentalidad y el trato aristocrático. Ya fue utilizado contra Proust, Hofmannsthal y Kraus, y durante el expresionismo todo crítico provinciano se consideraba ingenioso si le decía a Sternheim, el autor de *El esnob*, que era un esnob. Lo que atrae hacia los aristócratas y a algunos de ellos hacia los intelectuales es casi tautológicamente sencillo: que no son burgueses. Su vida no se desarrolla bajo el signo del principio de trueque, y los que están diferenciados son más libres que nadie respecto de la obligación de los fines y del provecho práctico; sus intentos prácticos no suelen tener éxito. La atracción que esta esfera irradia se debe en parte, probablemente, a que la ejercen unas fuerzas que no son ni políticas ni económicas; la atracción es completamente independiente de la riqueza o la pobreza. Lo que fue poder es expiado en la imagen del nombre y en un comportamiento que conserva

del poder la desenvoltura sin lo brusco de la orden, sin la horrible astucia que pregunta qué provecho se puede sacar de los seres humanos, reflejo de una norma que considera al trabajo desleal o vergonzoso. En el trato con estas personas se puede descubrir una cualidad de lo casi maternal que no está en otras personas; con nadie es el trato más fácil, más libre del veneno psicológico. Esto consuela en fases de depresión, igual que el recuerdo de cosas muy familiares que han desaparecido hace mucho tiempo. Pero la razón más profunda de esto es un momento de desamparo, de desorientación, que crea una solidaridad implícita. A una de estas personas le dije que habría que inventar para ellas un parque natural o al menos una campana de cristal; ella reaccionó a estas palabras con una sonrisa de aprobación.

Excursión a Vorderbrühl. Un castillo precioso. Describimos un arco tan amplio que no lo percibí; y cuando crees que ya estás lejos, te encuentras de repente en el punto de partida. Ahí hay una gran hostería, bien caldeada en un día frío de primavera. En el interior cruje la madera; está algo ruinoso. Pero la comida era magnífica. Uno de los encantos de Austria que me obligan a visitarla una y otra vez es que en el campo, ya en las inmediaciones de la capital, me siento como en la Alemania meridional de mi infancia. Comer y beber son para el hombre mayor no un placer presente, sino la búsqueda de los recuerdos, la esperanza quimérica de restablecer la vida pasada.

En las vegas del Danubio, un día laborable. Es enigmática la gran soledad junto al río, apenas a unos kilómetros de Viena. La gente no viene por aquí porque esta zona está al Este, como si este espacio infinito no debiera ser molestado. Un estadista austriaco del siglo XIX dijo que al Este de Rennweg empieza Asia. También la industria parece titubear. Esta región intacta sería arcaica si los romanos no hubieran dejado huellas y si los últimos pueblos alemanes no llegaran hasta la frontera con Eslovaquia y Hungría. Castillos hermosos como Niederweiden y Schlosshof, que están siendo restaurados, hacen frente al abandono histórico del lugar. El jardín de uno de ellos está cerrado hacia la calle, y en él hay esparcidos fragmentos de estatuas y adornos de piedra, el siglo XVIII como la Antigüedad. Desde muchos puntos se ve la fortaleza de Presburgo, junto a

la cual la carretera gira de una manera tan brusca como la que pasa ante el castillo de Kafka. Uno de los lugares es Aspern; si mira las vegas desde Braunsberg, la persona sin talento militar se siente como un general, pues el extenso terreno parece destinado para las batallas que se han librado en él sin cesar. Con el nombre del pueblo Petronell se asocia a Petronio, pero también una especia que no existe. Y donde el río Fischa desemboca en el Danubio está Fischamend, con una célebre posada en la que te sientes tan en casa como en el fin del mundo.

El arte y las artes

En el desarrollo reciente se confunden las fronteras entre los géneros artísticos, o mejor dicho: sus líneas de demarcación se entrelazan. Las técnicas musicales fueron estimuladas por técnicas pictóricas como las «informales», pero también por la construcción del tipo de Mondrian. Mucha música tiende al grafismo en su notación. Esta música no se parece a figuras gráficas autónomas, sino que su esencia gráfica se independiza hasta cierto punto de lo compuesto; esto se percibe tal vez con la mayor claridad en las obras del italiano Sylvano Bussotti, que se dedicaba al diseño antes de pasarse a la música. Técnicas específicamente musicales, como la serial, han influenciado como principios constructivos a la prosa moderna (por ejemplo, a la de Hans G. Helms), compensación por la retirada del contenido narrado. Por su parte, la pintura no quiere seguir conformándose con la superficie. Mientras que se ha desprendido de la ilusión de la perspectiva espacial, se siente impulsada hacia el espacio; basta con nombrar a Nesch o a Bernhard Schultze. En los móviles de Calder, la escultura (que ya no imita el movimiento, como en su fase impresionista) deja de reposar en todas sus partes e intenta temporalizarse siguiendo el principio de aleatoriedad del arpa eólica. Mediante la permutabilidad o la ordenación cambiante, las secciones musicales pierden algo de la obligatoriedad de su sucesión temporal: renuncian a la semejanza con la causalidad. Los escultores tampoco respetan la frontera entre la escultura y la arquitectura, que parece obvia a la luz de la diferencia entre lo funcional y lo no funcional; Fritz Wotruba me ha dicho hace poco que algunas de sus esculturas recorren un proceso que comienza con los rudimentos de la figura humana y que mediante la desobjetualización progresiva las convierte en obras cuasi arquitectónicas (se refirió expresamente a Scharoun). Yo, que estoy acostumbrado a relacionar las experiencias estéticas con el ámbito que conozco mejor, la música, anoto estos fenómenos con la arbitrariedad de lo recién observado; clasificarlos

no es asunto mío. Pero estos fenómenos son tan variados y testarudos que habría que ser ciego para no ver síntomas de una tendencia poderosa. Hay que comprender esta tendencia y hay que interpretar el proceso de entrelazamiento.

Este proceso tiene más fuerza donde brota inmanentemente, del género mismo. No hay que negar que algunos miran mucho hacia un lado. Cuando unas composiciones toman su título de Klee, habrá que sospechar que son decorativas, lo contrario de esa modernidad a la que se adhieren mediante esa denominación. Por supuesto, estas tendencias no son tan criticables como dicen los que se indignan vacuamente con el presunto esnobismo. De colaboracionismo hablan sobre todo quienes se han detenido. En verdad se refieren a los precursores. La inmunidad contra el espíritu de la época no es por sí misma un mérito. Rara vez manifiesta resistencia, más a menudo provincianismo; hasta en la figura más blanda de la imitación, el impulso a ser moderno forma parte de la fuerza productiva. Pero la tendencia al entrelazamiento es algo más que una insinuación o que esa síntesis sospechosa cuyas huellas asustan en nombre de la obra de arte total; los happenings quieren ser obras de arte totales sólo en tanto que obras de antiarte totales. Así pues, la yuxtaposición de valores sonoros musicales, que recuerda llamativamente a procedimientos pictóricos, se deriva del principio de melodía tímbrica, del uso de los timbres como elemento constitutivo, no de la imitación de efectos pictóricos. Webern escribió obras concisas hace ya casi sesenta años para criticar a esa prolijidad inútil que asegura que sólo en las obras extensas sucede algo. Y las notaciones gráficas, en cuya invención el juego tiene una participación que no es ilegítima, corresponden a la necesidad de atrapar los acontecimientos musicales de una manera más flexible y precisa que con los signos habituales, basados en la tonalidad; a la inversa, las notaciones gráficas quieren a veces crear algo de espacio para la reproducción improvisadora. Esto obedece a unos deseos puramente musicales. No sería difícil descubrir en la mayor parte de los fenómenos de entrelazamiento unas motivaciones inmanentes similares. Si no me engaño, quienes espacializan la pintura buscan un equivalente del principio de organización de la forma que se perdió con la perspectiva espacial. Análogamente, las innovaciones

musicales que no hicieron caso a lo que la tradición dice que es música fueron causadas por la pérdida de la dimensión armónica y de los tipos formales que le pertenecen. Lo que derriba las lindes de los géneros está movido por fuerzas históricas que despertaron dentro de las fronteras y acabaron desbordándolas.

Ese proceso desempeña probablemente una función considerable en el antagonismo entre el arte contemporáneo avanzado y el «gran» público. Donde las fronteras son vulneradas, es fácil que surja el miedo a mezclar. El complejo se manifestó patógenamente en el culto nacionalsocialista de la raza pura y en la difamación de los híbridos. Lo que no se atiene a la disciplina de las zonas establecidas es considerado indisciplinado y decadente, aunque esas zonas no sean de origen natural, sino histórico, y algunas de ellas sean tan tardías como la emancipación definitiva de la escultura respecto de la arquitectura, que en el Barroco se habían reunido una vez más. La forma normal de oposición a los desarrollos que son incompatibles con el género en que se producen es para el músico la pregunta: ¿eso todavía es música? Esa pregunta ya estaba generalizada cuando la música todavía procedía de acuerdo con leyes inmanentes, aunque modificadas. Hoy la vanguardia le toma la palabra a esa pregunta de ignorantes. A veces se le responde con una música que, efectivamente, no quiere ser música. Un cuarteto de cuerda del compositor italiano Franco Donatoni está montado exclusivamente con ruidos producidos por los cuatro instrumentos. Las importantes *Atmósferas* de György Ligeti carecen de sonidos individuales, distinguibles en el sentido habitual. La *Ionización* de Edgar Varèse, escrita hace décadas, fue un antecedente de estos esfuerzos; pese a haber renunciado casi por completo a determinadas alturas de sonidos, el procedimiento rítmico produjo una impresión musical relativamente tradicional. Los géneros artísticos parecen disfrutar de una especie de promiscuidad que vulnera los tabúes civilizatorios.

Mientras que la difuminación de las clases del arte causa miedos civilizatorios, la corriente (irreconocible para los medrosos) se acomoda a la tendencia racional y civilizatoria en la que el arte siempre ha participado. En 1938, un profesor de la universidad de Graz llamado Othmar Sterzinger publicó un libro titulado *Líneas fundamentales de la psicología del arte* y lo

dedicó «a los amigos de las artes». Este plural conmovedoramente filisteo ilumina el objeto: una pluralidad de bienes expuestos para el observador contemplativo, desde la cocina hasta el salón, que el libro examina y prueba. A la vista de la frase, que se suele decir en los entierros, de que un difunto adinerado fue un amigo de las artes y las fomentó, se comprende que al arte le ponga nervioso esta pluralidad. Ésta suele ir acompañada por la idea, no menos repelente, del placer artístico, que celebra sus penosas orgías (las orgías de la repetición testaruda) en el territorio de Sterzinger. El arte sólo quiere tener que ver con sus refinados amigos cuanto sea inevitable desde el punto de vista material; *my music is not lovely*, murmuraba Schönberg en Hollywood cada vez que un mandamás del cine la elogiaba sin conocerla. El arte reniega de su momento culinario, que se volvió incompatible con el momento espiritual cuando perdió su inocencia, la inocencia de su unidad con lo compuesto, en una función de lo cual se había convertido el sonido bello con el progreso del dominio del material. Una vez que lo culinario, el estímulo sensorial, se ha separado como un fin en sí mismo y es planificado racionalmente, el arte se rebela contra la dependencia respecto de materiales dados, que se resisten a la configuración autónoma, la cual se refleja en la clasificación del arte en artes. Pues los materiales esparcidos corresponden a los estímulos sensoriales difusos.

La filosofía grande, Hegel y Schopenhauer cada uno a su manera, sufrieron con la pluralidad heterogénea e intentaron sintetizar teóricamente lo yuxtapuesto; Schopenhauer mediante un sistema jerárquico, coronado por la música; Hegel mediante un sistema histórico-dialéctico que culmina en la poesía. Ambas cosas eran insuficientes. Es evidente que el rango de las obras de arte no obedece a la escala de valores de sistemas de sus diversos géneros. El rango no depende ni de la posición del género en la jerarquía ni (como el clasicista Hegel se cuidó de afirmar) de su posición en el proceso de desarrollo, de modo que lo posterior sería eo ipso lo mejor. La síntesis filosófica en la idea de arte, que quería ir más allá de la yuxtaposición de sus géneros, se condena mediante los juicios que se le escapan, como el juicio de Hegel sobre la música o el juicio con el que Schopenhauer le reserva un hueco a la pintura histórica. En cambio, a esa síntesis se aproxima la ley de movimiento del arte. El libro de Kandinsky

Lo espiritual en el arte, cuyo título fue para bien o para mal la fórmula del programa latente del expresionismo, tomó nota de esto por primera vez. No es una casualidad que ahí, en vez de una simbiosis de las artes o de su aglomeración para obtener un efecto presuntamente intensificado, aparezca la reciprocidad técnica.

Sin embargo, el triunfo de la espiritualización en el arte, que Hegel anticipó en la construcción de la «obra de arte romántica», fue una victoria pírrica, como todo lo triunfal. El audaz manifiesto de Kandinsky no se arredra ante autoridades apócrifas, como Rudolf Steiner y la estafadora Blawatzky. Para justificar su idea de lo espiritual en el arte, a Kandinsky le venía bien todo lo que apelara al espíritu contra el positivismo, incluso los espíritus. Esto no hay que atribuirlo sólo al desconcierto teórico del artista. No pocos de los que trabajaban en su oficio sentían y sienten la necesidad de una apologética teórica. La pérdida de obviedad de sus objetos y procedimientos provoca en ellos unas reflexiones que ellos no siempre dominan. Sin formación ni criterio, aceptan las cosas tal como se les ocurren. Pero no se trata de las insuficiencias subjetivas del pensamiento. Aunque el libro de Kandinsky reproduzca fielmente la experiencia de su instante, el contenido de esta experiencia tiene, junto a su verdad, algunos aspectos problemáticos. Esto obligó a Kandinsky a cimentarlo con cosas problemáticas. El espíritu al que ya no satisface la apariencia sensorial del arte se independiza. La obligación que hay aquí la puede captar, hoy igual que hace cincuenta años, cualquiera que haya dicho «Esto ya no se puede hacer» ante obras de arte agradables sensorialmente, aunque sean auténticas. Esta independización legítima e ineludible contrapone casi inevitablemente el espíritu como algo separado (Hegel habría dicho: como algo abstracto) a los materiales y los procedimientos de las obras. El espíritu es introducido en ellos mediante alegorías, igual que en el pasado. La decisión de qué cosa sensorial significa algo espiritual (cuál es el valor simbólico de los colores, por ejemplo) corresponde, paradójicamente, a la convención, que es la categoría contra la que se rebeló violentamente todo el movimiento del arte moderno. Esto lo confirman las conexiones transversales entre el arte radical en sus primeros tiempos y las artes y oficios. Colores y sonidos presuntamente significativos por sí mismos

desempeñan ahí una función turbia. Las obras de arte que quitan su valor, con razón, al estímulo sensorial necesitan portadores sensoriales para, como diría Cézanne, realizarse. Cuanto más insisten las obras de arte en su espiritualización, más se alejan de lo que habría que espiritualizar. Su espíritu flota sobre ellas, y entre él y sus portadores hay espacios vacíos. La primacía de la conexión que el principio de construcción instaaura en el material se convierte, una vez dominado el material por el espíritu, en la pérdida del espíritu, del sentido inmanente. Esta aporía hace sufrir desde entonces al arte, y al arte más serio, de la manera más dolorosa. La espiritualización, la disposición racional de los procedimientos, parece expulsar al espíritu (como contenido) de la cosa. Lo que quería espiritualizar al material acaba siendo un material desnudo, algo meramente existente, tal como lo han exigido recientemente varias escuelas, como la de John Cage en la música. El espíritu que Kandinsky y el Schönberg de la fase expresionista defendieron como verdadero (Schönberg tampoco podía hacer nada sin la teosofía, que cita al espíritu en la existencia) deja de ser vinculante y es glorificado por sí mismo: «Tienes que creer en el espíritu».

Los diversos géneros artísticos buscan su generalización concreta, una idea de arte. Expliquemos esto mediante la música. Schönberg, con su procedimiento integral, que incluye todas las dimensiones compositivas, fomentó al máximo la unificación de éstas. Teóricamente expresó esta unificación en la concepción de una doctrina del nexo musical. Schönberg propuso subordinar a éste todos los momentos particulares del trabajo musical; la teoría de la composición fue para él esa doctrina. El desarrollo de la música durante los últimos veinte años se puede exponer convincentemente desde el punto de vista de la primacía del nexo. Al seguir, sabiéndolo o no, el programa de Schönberg, la música ha vulnerado lo que hasta entonces (e incluso por parte de Schönberg) se consideraba musical. Schönberg unificó virtualmente todos los medios de formación de nexo que habían surgido en la historia objetiva (todavía no reflejada) de la música en beneficio de la obra organizada por completo. Pero confrontados con la norma de la adecuación artística, esos medios se revelaron rápidamente casuales, limitados, casos especiales del nexo musical, igual que dentro de la obra de Schönberg la tonalidad se había revelado un caso

especial de nexos melódico-armónicos al que Schönberg recurría en ocasiones. El paso, dado después de Schönberg, de liberar a su concepto de nexo musical de sus presupuestos tradicionales (y por tanto de todo lo sedimentado bajo el concepto de lo musical) ha tenido unas consecuencias importantísimas. La música, que se había vuelto alérgica incluso a medios de formación de nexo como la atonalidad libre y la técnica dodecafónica, en los que percibía las huellas de la tonalidad negada ahí, se enfrentó al concepto de nexo con independencia de las figuras limitadas que había adoptado hasta entonces en el oído. Todo el trabajo de Stockhausen se puede entender como un intento de poner a prueba las posibilidades del nexo musical en un continuo multidimensional. Este poder, que permite instaurar un nexo en una gran variedad de dimensiones, establece desde dentro la conexión de la música con lo visual, con la arquitectura, la escultura y la pintura. A medida que los medios de formación de nexo de los diversos géneros artísticos se extienden más allá de lo disponible, a medida que se formalizan, los géneros son sometidos a algo idéntico.

Por supuesto, la exigencia de unificar los géneros artísticos en el arte, cuyo antecedente son los procedimientos integrales dentro de los diversos géneros, es más antigua que la modernidad. Robert Schumann dijo: la estética de un arte es también la de las otras artes. Esto era una idea romántica, con la intención de que la música animara sus momentos arquitectónicos (que se habían vuelto repelentes por floridos), se volviera poética, igual que Beethoven era para las generaciones sucesivas el poeta del sonido. Al contrario que en el entrelazamiento moderno, lo fundamental aquí era la subjetividad. Las obras de arte se convirtieron en la impronta de un alma que no coincide con el compositor individual: el lenguaje del yo que se expresa libremente; esto unió a las artes. Se podría mostrar que la animación se da por igual en los diversos géneros. Pero sus fronteras apenas fueron afectadas por esto. Los géneros siguieron siendo lo que eran, y esta incoherencia es uno de los motivos críticos del desarrollo reciente. Lo problemático de la primacía de lo estético (de lo animado) sobre sus medios se ve muy bien en la categoría de emoción. Desde un punto determinado, desde el rechazo del neorromanticismo y del impresionismo, la modernidad se volvió contra ella. Lo que irritaba en la emoción por blando e

inconsistente no era ese narcisismo que los amigos reaccionarios del alimento artístico energético reprochan a lo diferenciado que ellos no comprenden, sino un momento en la objetividad de la cosa: la falta de resistencia en medio de la composición interior de la cosa. Si la cosa busca sin más la emoción, le falta el momento de alteridad. El arte necesita algo heterogéneo a él para llegar a ser arte. De lo contrario, el proceso que cada obra de arte es desde el punto de vista del contenido transcurriría en vacío. El contraste de la obra de arte con la esfera del objeto se vuelve productivo y la obra se vuelve auténtica sólo si ella carga inmanentemente con este contraste, si se objetiva en lo que absorbe. Ninguna obra de arte, ni siquiera la más subjetiva, surge en el sujeto que la constituye a ella y a su contenido. Cada obra tiene materiales heterogéneos al sujeto, procedimientos que se derivan tanto de los materiales como de la subjetividad; su contenido de verdad no se agota en ésta, sino que se debe a una objetivación que necesita al sujeto en tanto que su ejecutor, pero que remite más allá de él en virtud de la relación inmanente con eso otro. Esto hace entrar en acción a un momento de lo irreducible, de lo cualitativamente variado, que se opone a todo principio de unidad, también al de los géneros artísticos, en virtud de lo que expresan. Si las obras de arte pasan esto por alto, se degradan a esa indefinición estética que se puede observar en los productos de las personas que, como se suele decir, tienen talento artístico, pero para nada en concreto. Artistas de rango muy alto cuyo talento no estaba ligado inequívocamente a un material, como Richard Wagner, Alban Berg y tal vez Paul Klee, aplicaron con toda razón su energía a hacer desaparecer a lo estético en el material específico. Sin embargo, lo estético se conserva al mismo tiempo como un éter, como una forma de reacción que no se conforma con la dureza demasiado realista de la disciplina material. El arte, mientras se dé por satisfecho con algo estético general, tenderá hacia lo diletante, y el arte del que se ha expulsado la última huella de ese éter (basta con ser artista) se reseca como una artesanía ignorante. No es una casualidad que a los partidarios de la «música popular» y «juvenil» los escandalice la frase de Schumann. Si la estética de la unidad pasa precipitadamente por alto lo heterogéneo a la obra de arte (en la música de Schumann, este proceso funesto es una cualidad estética, la expresión de la

desgracia), la exigencia contraria de hacer justicia al material arremangándose consiste en hacerse justicia a sí mismo. Finge un contenido de verdad de los momentos heterogéneos de la obra de arte (en especial de sus prácticas no filtradas por la subjetividad) que ellas no tienen en sí mismas.

El conflicto entre el arte y las artes no hay que resolverlo mediante una decisión a favor de uno u otro. Incluso en el Romanticismo tardío las artes se sustrajeron a la unificación, que en aquella época se enseñaba en nombre de la voluntad de estilo (el *art nouveau* no era otra cosa). Se sabe que la relación de los grandes poetas neorrománticos como George y Hofmannsthal con las artes plásticas no era dichosa. Consideraron que tenían una afinidad electiva con pintores simbolistas como Burne-Jones, Puvis de Chavannes y Böcklin, y George utilizó contra los impresionistas las descalificaciones habituales en la Alemania imperial. No se dieron cuenta de que su poesía estaba más relacionada con las técnicas del impresionismo que con materiales como la fuente mística. La culpa de esto no la tenían ni la cerrazón literaria ni el desconocimiento provinciano de lo que sucedía en París. No pocos poemas de George tienen una imaginería cercana innegablemente a la de la denostada pintura simbolista. Pero como sus mejores poemas encuentran su visión específica en el lenguaje, no en la representación óptica, se convierten en algo completamente diferente. Si trasladáramos a la pintura los paisajes otoñales del ciclo *Nach der Lese*, el resultado sería kitsch . En su figura lingüística, donde las palabras que designan colores tienen unos valores completamente diferentes que los colores físicos en un cuadro, algunos de esos paisajes se niegan a envejecer. Estos valores son lo que conecta a la poesía con la música. En qué se diferencian los géneros artísticos esencialmente, por su contenido, pese a materiales y capas de asociación similares, se percibe con la mayor claridad en la música. Los aspectos de la expresión que en Brahms recuerdan a las viejas baladas alemanas, a las armaduras de los caballeros y a los trovadores sólo los pueden discutir las personas cuya capacidad musical carece de ese elemento extramusical sin el que lo musical no existe. Pero como esos momentos expresivos ni se pueden atrapar en una imagen ni se pueden decir claramente, sino que destellan para desaparecer en seguida, se escapan

de la esfera de lo banal. Ninguna crítica podría reducir las obras a esos fermentos fugaces de expresión, los cuales nunca sobresalen toscamente de lo compuesto, sino que se desprenden en el despliegue puro de lo compuesto, en un lenguaje musical formado grandiosamente. Este lenguaje se inflama en esos momentos heterogéneos, pero no se reduce a ellos y a su nivel. Si las grandes obras de arte han de tener suerte para llegar a ser tales, la suerte de Brahms fue que sus baladas se convirtieron en música, no en poemas. Lo mismo a lo que las artes se refieren como su «qué» se convierte en otra cosa según «cómo» se refieran a ello. El contenido de las artes es la relación del «qué» con el «cómo». Se convierten en arte gracias a su contenido, que necesita su «cómo», su lenguaje particular, y que se desharía con un contenido extenso, más allá del género.

Los intentos de responder a la cuestión de la primacía del arte o de las artes de una manera contundente, a favor de uno u otro, suelen proceder de conservadores culturales. Pues éstos quieren encontrar unas invariantes del arte que, modeladas patente o latentemente de acuerdo con algo pasado, sirvan para difamar lo actual y lo futuro. El pensamiento conservador y, más aún, el pensamiento reaccionario tienden a las alternativas de buenos y malos y se asustan ante la idea de la contradictoriedad objetiva en los fenómenos. Rechazan la dialéctica como una brujería sofisticada, sin dar espacio a la posibilidad de su fundamentum in re. El defensor más decidido en Alemania de la diferencia cualitativa entre las artes, hasta impedir el concepto de arte, Rudolf Borchardt, que tiende al arcaísmo extremo, ha rendido homenaje a Hegel en un ensayo dedicado a Benedetto Croce, pero ha mostrado una incompreensión total. Suponiendo equivocadamente que gracias a Croce Hegel ha hecho época más allá de las disputas académicas, Borchardt no se dio cuenta de que Croce eliminó de la filosofía de Hegel el momento verdaderamente dialéctico y la niveló en el concepto de desarrollo de 1900 y en la coexistencia pacífica de lo diferente. La propia intención de Borchardt, plasmada en el ensayo Sobre el poeta y lo poético, carece por completo de dialéctica. Apelando a Herder, Borchardt intenta separar del arte lo poético como el lenguaje que frente a las artes es originario y trascendente, como la «facultad visionaria». Categorías como intangibilidad, protección divina, excepción o santificación son, según

Borchardt, propias de la poesía y sólo de ella. Borchardt traza con ayuda de la historia su bosquejo del conflicto cada vez más agudo entre lo poético y el mundo profano. El tono es irracionalista: «Olviden su sensibilidad, olviden su inteligencia: lo poético no está al alcance de ella. Lo artístico, tal vez sí. La literatura, también. Pero cuando lo poético aparece hoy entre ustedes es, como en tiempos de Solón y Amós, una integral en la que se encuentran la ley, la religión y la música, la fórmula mágica igual que la vida viva, una enciclopedia del mundo que es completamente diferente de la enciclopedia científica del mundo»^[1]. No hay que reprimir la objeción de cómo convive esa totalidad enciclopédica con el arcano de Borchardt. La enciclopedia «renace», prosigue Borchardt, «con cada ingenio poético y desea adquirir figura de nuevo y trasladarse a ustedes, como en los tiempos del pasado; en la forma temporal del pasado y del futuro, sin presente. Es la predicción del futuro, igual que antes, en ella está tanto el día eterno de la Creación como el futuro, no (según dicen los literatos) como revolución política, sino como regreso a Dios para los hijos de Dios, igual que en los viejos días del poeta que llevaba la corona y el bastón»^[2]. Borchardt buscaba nada menos que la apoteosis literal de la poesía, «dejar actuar con pudor y reverencia a lo prodigioso que todavía puede residir entre ustedes: lo divino en sus propias formas. Esperen a la revelación y no le ayuden»^[3]. De acuerdo con Borchardt, esto sucede sobre todo en las otras artes, especialmente en las artes plásticas. Con ingenuidad forzada, Borchardt intenta «retroceder a la situación del hombre primitivo, que tiene frente a sí al poeta, tal como he intentado describirlo, y al artista, ya sea escultor o pintor. A éste pueden verlo ustedes trabajando, ustedes están junto a él y miran cómo crea, y ustedes comprenden qué está exponiendo. Se forman las asociaciones primero del silogismo de identidad y luego de la visión estética, las categorías de lo correcto, de lo similar, de lo bello. Pero lo que quiero decir es esto: que el pintor y el escultor son para el hombre ingenuo y originario alguien que domina un oficio... y alguien cuyo trabajo, si ustedes están a su lado y lo contemplan, es para el espectador ingenuo el objeto de la admiración sorprendida, del aplauso feliz, pero no un enigma. Ustedes ven cómo el artista produce. Pero en el caso del poeta ustedes no ven esto. Nadie lo ha visto. A las artes sensoriales les falta para el griego y

para el ser humano de los primeros tiempos todo lo que les he explicado aquí: el misterio, el problema. Y aunque se trate de habilidades de un rango muy alto, de un rango cada vez más alto, les falta la embriaguez, esa consciencia de algo trascendente. La musa de los artistas plásticos no se llama “musa”, sino “técnica”. Lo que falta es lo demoníaco, lo incalculable»^[4]. Este pathos contra el mundo desencantado y cosificado es un poco rancio. La retórica no resiste a la insistencia en los fenómenos. Que los géneros artísticos surgidos históricamente de la artesanía carecen del poder supremo, de la capacidad de expresar lo extremo, sólo lo puede afirmar quien, cuando surgió la artesanía, se comprometió con ella para siempre y quien es ciego para lo invisible en lo visible. El trabajo visible no coincide con el contenido estético de verdad, y al poeta se le puede mirar por encima del hombro mientras escribe. El carácter enigmático que Borchardt reserva a la poesía es el de todo arte que dice y empero no dice lo que dice. Probablemente, ya en el origen de las artes plásticas, en la facultad mimética, estaba presente ese momento contrapuesto a la racionalidad pertrechadora que habla en la escultura arcaica; sin duda, las artes plásticas lo adquirieron más adelante, con el progreso de la técnica. La antítesis de Borchardt entre la técnica de las artes plásticas y la poesía es desacertada porque también el medio de las artes plásticas es lenguaje, de donde Borchardt intenta distanciarlas; por no mencionar que la música no tiene cabida en su esquema dicotómico. Por otra parte, los rasgos que Borchardt considera técnicos también son propios de la poesía y tienen una participación decisiva en su éxito. Es inimaginable que un virtuoso del lenguaje como Borchardt, cuyo alegato a favor de la poesía tuvo que ser un alegato pro domo, pasara esto por alto y atribuyera todo a la inspiración, como un compositor de operetas que se entusiasma audazmente con Mozart. Borchardt tradujo a Píndaro, a Dante y con maestría a Swinburne al alemán. ¿Le negaba al poeta dórico la habilidad que despreciaba con coquetería arcaizante? ¿La obra repleta de elementos reales y alegóricos del florentino le parecía simplemente embriagadora? ¿No percibía en los musicales versos de Swinburne el componente técnico, separado de su material y que gracias a esto lo domina? El coloso de la poesía que la fuerza de sugestión de Borchardt levanta tiene unos pies de barro. Es una blague .

La riqueza de asociaciones y antítesis engaña sofisticadamente sobre el hecho de que el objeto que Borchardt considera el más serio, el objeto sobre el que tiene algo que decir, deja en ridículo, en cuanto es tomado en serio, al intento de establecer la clasificación ontológica definitiva de los géneros artísticos.

La posición contraria a la de Borchardt en esa disputa, la posición de Martin Heidegger, no es menos ontológica, aunque sí es más reflexiva. Las interpretaciones de Hölderlin de Heidegger contienen pasajes que, enlazando con los versos de Hölderlin, le reconocen al poeta (en tanto que fundador) una prerrogativa similar a la de Borchardt; ambos fueron incitados a esto por la escuela de George. Pero Heidegger desea, en consonancia con el concepto de ser que domina en él, la unidad con muchísima más fuerza que el artista. Su teoría de que el ser siempre está ya en el mundo, que el ser trasciende hacia lo ente, le impide menospreciar la técnica, igual que su viejo prejuicio a favor de la artesanía, el modelo de la *Zuhandenheit* de Ser y tiempo . Mientras que Borchardt mezcla el arte y la religión y escamotea el momento constitutivo de la secularización en la obra de arte, el texto de Heidegger sobre el origen de la obra de arte en el volumen *Holzwege* tiene el mérito de que designa sobriamente lo cósmico del objeto, ante lo que (como Heidegger dice irónicamente y con razón) ni siquiera la celeberrima vivencia estética puede pasar de largo. La coseidad y la unidad (la de la *ratio*, que por supuesto desaparece en el concepto de ser de Heidegger) van juntas. Pero además Heidegger da un paso hasta la frase, inaceptable para Borchardt, de que todo arte es en su esencia poesía y que la arquitectura, la escultura y la música hay que reducirlas a la poesía^[5]. A Heidegger no se le escapa la arbitrariedad de esta frase en la medida en que se refiere a las artes reales, que son algo «óntico», como diría él mismo. Para salir de este apuro, Heidegger ontologiza lo artístico como el «proyecto esclarecedor de la verdad»; la poesía, en su sentido más amplio, consiste en esto, mientras que la literatura sólo es una de sus modalidades. A diferencia del artista del lenguaje Borchardt, Heidegger subrayó el carácter lingüístico de todo arte. Sin embargo, esa ontologización escamotea lo distintivo de las artes, la referencia a sus materiales, pues lo considera algo subordinado. Lo que queda, tras esta sustracción, es algo

muy indeterminado, pese a la protesta de Heidegger. Esta indeterminación se comunica como tautología a la metafísica del arte de Heidegger. El origen de la obra de arte, dice Heidegger enfáticamente, es el arte. Como es habitual en él, la palabra «origen» no significa aquí la génesis temporal, sino la procedencia de la esencia de las obras de arte. Su doctrina sobre este origen no añade nada a lo originado, y no puede añadirle nada, pues de lo contrario se mancharía con esa existencia que el sublime concepto de origen intenta dejar por debajo de sí. Heidegger salva el momento de unidad del arte, lo artístico en el arte, al precio de que la teoría enmudece por respeto ante lo que ese momento es. El momento de unidad del arte se vuelve invisible durante el paseo de Borchardt por la esfera teológica en tanto que la esfera propiamente poética, y en Heidegger se evapora como una esencia pura, sin contenido. Como si sufriera la presión de la pluralidad que se rebela contra esto, el momento estético de unidad se atrofia en lo que Heidegger dijo una vez del ser: al fin y al cabo, no es sino el ser mismo. El arte no se puede destilar ni a su unidad pura ni a la pluralidad pura de las artes.

En todo caso, hay que renunciar a la idea ingenuamente lógica de que el arte es simplemente el concepto superior de las artes, un género cuyas especies son las diversas artes. Este esquema se viene abajo como consecuencia de la inhomogeneidad de lo que incluye. El concepto superior no prescinde sólo de lo accidental, sino también de lo esencial. Baste con recordar que hay una diferencia esencial, al menos retrospectivamente, entre las artes que tienen o tenían carácter de imagen y de la herencia de la cual se siguen alimentando latentemente (las artes imitadoras o expositoras) y las artes que carecían al principio de ese carácter de imagen, pero les fue implantado poco a poco, intermitentemente y siempre con precariedad, como la música. Además, hay una diferencia cualitativa entre la poesía, que precisa de conceptos y ni siquiera en su figura más radical se desprende por completo del elemento conceptual, y las artes no conceptuales. Es verdad que la música, mientras se sirvió de la tonalidad, contuvo algo similar al concepto, fichas armónicas y melódicas, los pocos tipos de acordes tonales y sus derivados. Pero nunca fueron rasgos de algo subsumido bajo ellas; no «significaban» del mismo modo que el concepto significa sus fenómenos;

simplemente, podían ser utilizadas (al igual que los conceptos) como algo idéntico y con función idéntica. En todo caso, diferencias como éstas, que tienen sus perspectivas abismales, atestiguan que las «artes» no forman un continuo que permita pensar el todo con un concepto unitario. Sin saberlo, las artes se entrelazan tal vez también para eliminar esa diferencia de nombre de lo que circula con el mismo nombre. La comparación con un fenómeno musical y su desarrollo puede aclarar esto. La orquesta no es un todo completo en sí mismo, no es un continuo de todos los timbres posibles, sino que entre éstos hay unos huecos sensibles. La electrónica intentó al principio establecer la homogeneidad que le falta todavía hoy a la orquesta, pero se dio cuenta rápidamente de que es diferente respecto de todos los medios tradicionales de producción de sonido y renunció al modelo de la orquesta integral. Sin violencia se puede comparar la relación del arte con las artes con la relación de la orquesta formada históricamente con sus instrumentos; ni el arte es el concepto de las artes ni la orquesta es el espectro de los timbres. Sin embargo, el concepto de arte tiene su verdad: también en la orquesta está la idea de la totalidad tímbrica como el telos de su desarrollo. Frente a las artes, el arte es algo que se forma a sí mismo, está contenido potencialmente en cada una de las artes, pues éstas tienen que aspirar a liberarse de la contingencia de sus momentos cuasi naturales a través de ellos. Esta idea del arte en las artes no es positiva, no es algo presente simplemente en ellas, sino que sólo se puede entender como negación. Sólo tenemos negativamente lo que une a las artes por cuanto respecta al contenido, a lo que va más allá del concepto clasificador vacío: todas se alejan de la realidad empírica, todas tienden a formar una esfera que se contrapone cualitativamente a ella: históricamente, secularizan la esfera mágica y sagrada. Todas necesitan elementos de la realidad empírica, de la que se alejan; pero sus realizaciones forman parte de ella. Esto da lugar a la posición doble del arte respecto de las artes. En consonancia con su participación imborrable en la realidad empírica, el arte sólo existe en las artes, cuya relación discontinua entre sí está marcada por la realidad empírica extraartística. Por el contrario, el arte es uno en tanto que antítesis de la realidad empírica. Su esencia dialéctica consiste en que el arte se mueve hacia la unidad sólo a través de la pluralidad. De lo contrario, el

movimiento sería abstracto e impotente. La relación con la capa empírica es esencial para el arte. Si la pasa por alto, lo que el arte considera su espíritu queda fuera de él, como un material; el espíritu sólo se convierte en contenido dentro de la capa empírica. La constelación del arte y las artes es inherente al propio arte. El espíritu se extiende entre los polos de un momento que crea unidad, racional, y un momento difuso, mimético. No hay que aislar ninguno de los polos, no hay que reducir el arte a uno de los dos, ni siquiera a su dualismo.

En todo caso, sería demasiado inofensiva una idea de la transición de las artes al arte que no incluyera un momento del contenido que no fuera estético. La historia del arte moderno es en buena medida la historia de la pérdida del sentido metafísico, que transcurre de acuerdo con una lógica irrevocable. De acuerdo con sus propias leyes de movimiento, los géneros artísticos no quieren permanecer en sus zonas, y los impulsos de los artistas que los introducen en esa tendencia casi sin resistencia van unidos a la pérdida del sentido. Lo convierten en su objeto, lo buscan de acuerdo con su propia inervación. Que la teoría estética encuentre la palabra para esto o, como suele suceder, vaya cojeando tras el desarrollo con las manos unidas en la cabeza, depende de su conocimiento de lo que en el espíritu artístico sabotea el sentido del arte. Muchos se confían a un grupo que los exonera de esforzarse y que les promete un sustituto de la seguridad que fue destruida por la emancipación del arte respecto de sus tipos y esquemas a lo largo de la modernidad. Es inevitable la analogía con el positivismo lógico, que expulsa del mundo anglosajón a la filosofía: la renuncia total al sentido, incluso a la idea de verdad, proporciona un sentimiento de certeza absoluta, indudable, aunque ésta ya no tenga contenido. Pero esto no es todo lo que hay que decir sobre la embriaguez de la desilusión insaciable, para la que se ha generalizado como fórmula mágica la palabra «absurdo», la autoconsciencia de su propia contradicción, del espíritu como órgano de lo que no tiene sentido. La experiencia de esto llega hasta algunos fenómenos de la cultura de masas contemporánea, preguntar por cuyo sentido es inútil porque se rebelan contra el concepto de sentido y contra la afirmación de que la existencia tiene sentido; no pocas veces hay en el ámbito estético contactos entre los extremos superior e inferior. El arte ha fingido durante

milenios el presunto sentido de la vida y se lo ha metido en la cabeza a los seres humanos; los orígenes de la modernidad todavía no lo pusieron en duda, en el umbral con lo que sucede hoy. La obra de arte con sentido, determinada por el espíritu en todos sus momentos, era cómplice de lo que Herbert Marcuse llama la esencia afirmativa de la cultura. En la medida en que el arte era una copia, su nexo confirmó mediante la apariencia de su necesidad que lo que el arte copiaba tenía sentido, aunque eso fuera trágico o fuera denunciado como feo. Por esta razón, la renuncia al sentido estético hoy coincide con la renuncia a la copia exterior o interior de las obras de arte. El entrelazamiento de las artes, que es hostil a un ideal de armonía que presupone unas relaciones ordenadas dentro de los géneros como garantía del sentido, intenta salir de la prisión ideológica del arte, que llega hasta su constitución como arte, como una esfera autárquica del espíritu. Es como si los géneros artísticos, al negar su figura de perfiles claros, corroyeran el concepto de arte. El fenómeno primigenio del entrelazamiento del arte era el principio de montaje, que surgió antes de la Primera Guerra Mundial en la explosión cubista y, con independencia de ella, en experimentadores como Schwitters y luego se generalizó con el dadaísmo y el surrealismo. Montaje significa perturbar y desmentir el sentido de las obras de arte mediante una invasión de fragmentos de la realidad empírica sustraída a la legalidad de ese sentido. El entrelazamiento de los géneros artísticos acompaña casi siempre a la búsqueda por las obras de la realidad extraestética. Esto es lo contrario del principio de copia de esa realidad. Cuantos más elementos acepta un género de lo que su continuo inmanente no contiene, más participa en lo que es ajeno a él, en lo cósmico, en vez de imitarlo. El género artístico se convierte virtualmente en una cosa entre las cosas, en la cosa que no sabemos qué es.

Este no saber confiere expresión a algo ineludible para el arte. La pérdida de sentido del arte, que éste adopta como si quisiera destruirse o mantenerse vivo mediante un antídoto, no puede ser (aun contra su intención) su última palabra. El no saber de la obra de arte enfáticamente absurda, la de Beckett, marca un punto de indiferencia entre el sentido y su negación; quien encontrara en ella un sentido positivo vulneraría esta indiferencia. Sin embargo, no es pensable una obra de arte que, al integrar

lo heterogéneo y revolverse contra su propio nexo de sentido, no forme un sentido positivo. El sentido metafísico y el sentido estético no son inmediatamente lo mismo, tampoco hoy. Los elementos reales ajenos al sentido que durante el proceso de entrelazamiento entran en los campos de las obras de arte son salvados potencialmente por ellas tanto porque tienen sentido como porque niegan el sentido tradicional de las obras de arte. La negación coherente del sentido estético sólo sería posible suprimiendo el arte. Las obras de arte significativas más recientes son la pesadilla de esa supresión, mientras que al mismo tiempo se oponen mediante su existencia a ser suprimidas; como si el final del arte amenazara con el final de una humanidad cuyo sufrimiento reclama un arte que no lo mitigue. Le muestra a la humanidad su hundimiento para que despierte, se adueñe de sí misma y sobreviva.

La negatividad del concepto de arte concierne a éste en su contenido. La propia naturaleza del arte, no la impotencia de los pensamientos sobre él, prohíbe definirlo; su principio interior, el principio utópico, se rebela contra el principio de dominio de la naturaleza de la definición. El arte no puede seguir siendo lo que fue. Que esto dinamiza también su relación con sus géneros lo deja claro su último género, el cine. Es inútil preguntar si el cine es un arte o no. Por una parte, el cine se acerca al máximo a sí mismo, como Benjamin describió por primera vez en su trabajo sobre La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, cuando elimina el atributo del aura, que era propio de todo arte anterior al cine, la apariencia de una transcendencia garantizada por el nexo; dicho de otra manera, cuando el cine, de una manera inimaginable para la pintura y la literatura realistas, renuncia a los elementos simbólicos y conferidores de sentido. Siegfried Kracauer ha llegado desde aquí a la conclusión de que el cine (una especie de salvación del mundo de las cosas extraestéticas) sólo es posible estéticamente renunciando al principio de estilización, sumergiendo sin intención la cámara en el estado crudo de lo existente anterior a toda subjetividad. Pero este rechazo es, en tanto que un apriori de la configuración de las películas, un principio estético de estilización. Con un ascetismo extremo frente al aura y a la intención subjetiva, el procedimiento cinematográfico infunde por medio puramente de su técnica, del guión, de

la figura de lo fotografiado, de la posición de la cámara, del montaje, a la cosa unos momentos que confieren inevitablemente sentido, de una manera similar a los procedimientos de la música o la pintura que intentan presentar el material desnudo y de paso lo preforman. Mientras que el cine quiere despojarse por su ley inmanente de su elemento artístico (casi como si éste contradijera a su principio artístico), sigue siendo arte en esta rebelión y lo amplía. Esta contradicción, que el cine no puede soportar debido a que depende del beneficio, es el elemento vital de todo arte propiamente moderno. Los fenómenos de entrelazamiento de los géneros parecen estar inspirados en secreto por esto. Los happenings (por supuesto, la falta ostensible de sentido no expresa sin más la falta de sentido de la existencia) son ejemplares a este respecto. Se entregan sin freno al deseo de que el arte, contra su principio de estilización y su parentesco con el carácter de imagen, se convierta en una realidad sui generis. De este modo, los happenings polemizan rotundamente contra la realidad empírica, como la que quieren llegar a ser. En su extrañeza respecto de los fines de la vida real, en medio de la cual se celebran, los happenings son su parodia, que ellos llevan a cabo inequívocamente, por ejemplo como la parodia de los medios de comunicación de masas.

El entrelazamiento de las artes es una ruina falsa del arte. Su inevitable carácter de apariencia se convierte en un escándalo a la vista de una preponderancia de la realidad económica y política que transforma la apariencia estética en una burla porque cierra el paso a la realización del contenido estético. Esa apariencia no se compadece con el principio del dominio racional del material, al que estuvo unida durante toda la historia del arte. La situación ya no consiente el arte (a esto se refería la frase sobre la imposibilidad de los poemas después de Auschwitz), pero lo necesita. Pues la realidad sin imágenes es el compañero perfecto del estado sin imágenes en que el arte desaparecería porque se habría cumplido la utopía que cada obra de arte contiene en clave. El arte ya no es capaz por sí mismo de arruinarse. Por eso, las artes se devoran unas a otras.

[1] R. Borchardt, Prosa I, M. Luise Borchardt (ed.), Stuttgart, 1957, p. 69.<<

[2] Ibid., pp. 69-70.<<

[3] Ibid., p. 69.<<

[4] Ibid., pp. 46-47.<<

[5] Cfr. M. Heidegger, Holzwege, Fráncfort, ² 1950, p. 60.<<

PINCHE
AQUÍ

Th.W. ADORNO

OBRA COMPLETA

AKAL / BÁSICA DE BOLSILLO

Th. W. Adorno, prolífico ensayista y crítico social, musicólogo y compositor, sociólogo y profesor universitario, así como uno de los principales representantes de la Teoría Crítica y de la Escuela de Fráncfort, es sin duda uno de los pensadores más influyentes del siglo xx. La presente colección ofrece una recopilación de sus escritos en 23 volúmenes, más de 10.000 páginas.

